que sais-je?

LES MAITRES DU JAZZ

D'OLIVER A COLTRANE

LUCIEN MALSON

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Les maîtres du jazz
d'Oliver à Coltrane

LUCIEN MALSON

Dixième édition mise à jour

65e mille

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcelle BENOIT, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude BERTON, *Richard Wagner et la « Tétralogie ».*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Marie-Thérèse BOUQUET-BOYER, *Vivaldi et le concerto.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
— *La musique à Venise.*
F. BROWN, *La musique par ordinateur.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Hélène CHARNASSÉ, *La guitare.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Marie-Françoise CHRISTOUT, *Histoire du ballet.*
Guy CORNUT, *La voix.*
G. DOTTIN, *La chanson française de la Renaissance.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Guy FERCHAULT, *Le concerto.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
Claude HELFFER et Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *Le piano.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Simon JARGY, *La musique arabe.*
Nicole LABELLE, *L'oratorio.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *L'organologie.*
Sylvette MILLIOT, *La sonate.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Pierre SCHAEFFER, *La musique concrète.*
Robert SIOHAN, *La musique étrangère au XX^e siècle.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
France VERNILLAT et Jacques CHARPENTREAU, *La chanson française.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 045721 5

Dépôt légal — 1re édition : 1952
10e édition mise à jour : 1993, mai

© Presses Universitaires de France, 1952
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Qu'est-ce que le jazz ? Nous allons répondre tout à l'heure, brièvement, à une interrogation difficile qui nécessiterait pour se trouver satisfaite autant d'espace qu'en occupent les pages qui suivent, consacrées à quelques-uns des principaux agents d'une histoire. La phénoménologie du jazz — telle qu'elle avait été envisagée lors de la première édition de ce travail — est désormais l'objet d'un autre ouvrage (*Le jazz*, en cette même collection, nº 2392), lequel, complétant celui-ci, tente, en outre, de définir les styles et, à leur sujet, de rendre justice à des artistes d'importance qui n'ont pu être considérés en ce lieu.

On comprendra que des raisons de place, encore, nous aient contraint de retenir préférentiellement certains maîtres, d'Oliver à Coltrane. La première époque jazzique, ses expressions chez les ragtimers, les bluesmen et les « gospel singers » comme l'époque la plus récente, et les contributions des musiciens du free jazz ou du jazz-rock, ne pouvaient être ajoutées à un programme qui a déjà beaucoup de mal à concentrer les informations essentielles relatives à un temps que d'aucuns appellent l'âge d'or et d'autres seulement la période médiane.

Cette double décision : choix d'un propos, choix d'un temps, permet de ne pas bouleverser l'économie générale d'un livre qui ne saurait prendre en charge trop de thèmes de réflexion, ni multiplier les têtes de chapitre (sous prétexte que les années

passent), sans perdre sa physionomie et, sans doute, une originalité, une utilité dont le succès des éditions successives semble avoir donné continûment la preuve. Une présentation circonstanciée de grands personnages, assurément plus délicate à élaborer qu'un recensement d'acteurs sous forme de Bottin, correspond d'ailleurs à la demande de ceux qui, croissant en nombre — 500 000 aux Etats-Unis par an, et plusieurs milliers en France —, se consacrent à l'étude du jazz.

Revenons-y : qu'est-ce que ce jazz, qui est resté un mot, tout au long de ces lignes préliminaires ? Epineuse et légitime question, qu'avant d'aborder la lecture des chapitres qui viennent, nous supposons formulée par plus d'un qui tient en main le 548e « Que sais-je ? ». La définition courte ne peut que remettre en mémoire ou inciter à approfondir des notions qu'on se borne à simplement évoquer dans ce cas-là. Disons que le jazz s'offre à nous comme la musique née, en Amérique du Nord, du contact de deux cultures : celle de l'Afrique et celle de l'Europe. Il a pour traits fondamentaux un aspect rythmique paradoxal (tendu-détendu) qu'on appelle le swing, et un aspect phonétique singulier dû à d'inventives procédures de coloration du son. Ces deux aspects, ces deux éléments constitutifs, ont connu par l'action de puissants créateurs des incarnations multiples et des variantes évolutives dont nous nous proposons justement de retracer, de façon précise, en ce volume, la succession et l'enchaînement.

Chapitre Premier

KING OLIVER

De la musique « Nouvelle-Orléans », telle qu'elle se pratiquait au matin du XX^e siècle, on peut se faire une idée assez précise en écoutant les disques à caractère reconstitutif du « Zenith Brass Band » et, dans une moindre mesure, ceux gravés par le quintette blanc de Nick La Rocca, en 1917. Les orchestres qui laissaient à quelques instrumentistes la latitude de se livrer à l'improvisation collective résonnaient encore comme des fanfares. Cet art rustaud ne tarda pas à s'affiner. Dans les années qui suivirent la guerre, on pouvait entendre à La Nouvelle-Orléans, à New York, mais surtout à Chicago, des orchestres jouant un jazz déjà spécifié. Bien peu d'entre eux, hélas, ont laissé des disques. Les enregistrements parus, en 1923, sous le nom de King Oliver constituent pour nous les premiers témoignages, sinon les seuls, de ce que fut le jazz vers la fin de sa période primitive.

King Oliver. — Joe Oliver, né en 1885, à La Nouvelle-Orléans, devenu musicien très jeune dans un monde de ruffians, tomba sous les coups d'une bande de brigands et eut une arcade sourcilière ouverte par une lame. Cette mésaventure est à l'origine de la cicatrice légendaire qu'il porta sa vie durant. Baptisé au couteau, Oliver fut musicien de jazz. Il joua dans l'*Eagle Band*, collabora avec les meilleurs artistes

de sa ville qui le sacra, un soir, à l'Aberdeen, « roi du cornet ». Dès lors, Joe Oliver fut et demeura King Oliver à La Nouvelle-Orléans comme à Chicago où il émigra en 1917.

1. **La construction de l' « Original Creole Band ».** — Il faut se représenter ce qu'était le Chicago des premières années d'après la Grande Guerre, celles aussi de la prohibition : l'alcool échauffait les corps, affolait les têtes et l'on ne se couchait qu'au petit jour, intoxiqué par la fumée des tabacs, épuisé par la boisson, la danse, la musique violente des jazz-bands. Oliver s'y imposa.

Il engagea, en 1920, au piano Lilian Hardin — une jeune fille qui renonçait à poursuivre ses études musicales pour se consacrer au jazz et qui deviendra la femme d'Armstrong — à la clarinette Johnny Dodds, au trombone Honoré Dutray, à la contrebasse Ed Garland, à la batterie Minor Hall. C'est cet « Original Creole Jazz Band » qui partit plus tard de Chicago pour San Francisco, où Baby Dodds remplaça Minor Hall. L'orchestre visita Los Angeles et fut de retour sur les bords du Michigan en 1922. L'ancien « Royal Garden Cafe » devenu « Lincoln Garden » accueillit alors Oliver. Soucieux d'améliorer l'étoffe de son orchestre, conscient peut-être de certaines de ses faiblesses, King Oliver appela auprès de lui un jeune cornettiste de La Nouvelle-Orléans, Louis Armstrong, dont il avait autrefois apprécié les extraordinaires qualités. L'« Original Creole Jazz Band » allait en s'adjoignant Bud Scott ou John Saint-Cyr (banjoïstes) réaliser une série de disques où la musique « Nouvelle-Orléans » s'imprima dans un style pétri de souvenirs sudistes et cependant assez nouveau.

2. **La grande année.** — A s'en tenir à la seule œuvre enregistrée, il appert que la vraie leçon d'Oliver se tient dans les œuvres de 1923. Trente-sept plages de l' « Original Creole Band » paraissent de mars à novembre et c'est à ce petit groupement que l'amateur de jazz a coutume d'associer le nom de « Papa Joe ».

La gravure. — L'enregistrement acoustique de l'époque rend difficilement perceptibles nombre d'importants détails — et notamment le jeu des basses — déforme les timbres, enveloppe l'orchestre d'une sorte de halo qui rend confuse la polyphonie. Il est à peu près impossible de juger objectivement

l'équilibre de la section rythmique, la sonorité, l'homogénéité de l'ensemble. Il faut, mentalement, « redresser » les faits perçus.

Les thèmes. — Oliver avait du goût pour les airs folkloriques du Texas et de la Louisiane et, à leur source, il a beaucoup puisé. La plupart des morceaux du répertoire de l'« Original Creole Band » sont des blues ou des dérivés de blues. Çà et là surgissent encore quelques phrases de « marches », survivances de la première époque du jazz de La Nouvelle-Orléans (ex. : *Just Gone*). Nombre de ces thèmes sont devenus célèbres et les orchestres de « vieux style » ont littéralement pillé Oliver. Fletcher Henderson avec *Sugar Foot Stomp* (alias *Dippermouth*), Duke Ellington avec *Creole Love Call* (qui évoque *Camp Meeting Blues*), lui ont, eux-mêmes, fait des emprunts. Pour simples qu'elles soient, les « compositions » d'Oliver valent par leur fraîcheur et par le charme d'un certain accent de terroir.

Le tempo. — D'une façon générale, le tempo tourne autour du médium (moderato) : médium lent ou médium rapide, la différence est faible d'une plage à une autre. Les tempos très lents ou franchement rapides semblent avoir été évités. En tempo assez lent (ex. : *Camp Meeting Blues*, *London Cafe Blues*) l'orchestre joue avec une raideur manifeste ; en tempo moyen (ex. : *Riverside Blues* première version, *Just Gone*), il a tendance à ralentir sa pulsation ; en médium rapide (ex. : *Weather Bird Blues*), à se presser. Les tempos bien accomplis sont rares. C'est le cas toutefois de *Canal Street Blues*.

Le rythme. — Canal Street est une des plages les plus caractéristiques du « two beat » de La Nouvelle-Orléans : l'accentuation typique y est très nettement mise en valeur. Qu'entend-on par « two-beat » ? A la section rythmique, la grosse caisse et la main gauche du piano (de même le tuba et la contrebasse) accentuent les temps forts, tandis que la cymbale ou la caisse claire, la main droite du piano et le banjo accentuent les temps faibles. Ce pseudo 4/4 n'est pas égal. Le traitement des temps impairs diffère essentiellement de celui des temps pairs. Il est donc permis de dire qu'il s'agit en réalité d'une mesure à deux temps. Cette terminologie rend

logiquement compte du fait que chaque temps, avec son accent grave sur la partie forte, son accent aigu sur la partie faible, est identique au précédent. L'accent grave est soutenu par le jeu « sur le temps » du trombone et des cornets ; la partie aiguë de la section rythmique met en valeur l'accent aigu par une percussion plus sèche. C'est cette percussion spéciale qui tendra à disparaître dans le jazz classique alors que les basses joueront les quatre temps.

La polyphonie. — La musique de l' « Original Creole Jazz Band » conserve la plupart des caractéristiques de la manière « Nouvelle-Orléans » primitive. Elle se déroule selon un contrepoint à trois voix s'entrelaçant, s'intriquant sans répit. Le premier cornet expose et développe le thème continûment sans prendre de grandes libertés. Derrière lui, le second cornet brode un léger contrechant ou, le plus souvent, le double à la tierce supérieure ou inférieure. Ce second cornet ne semble pas avoir appartenu à la formule orchestrale courante de La Nouvelle-Orléans et peut être considéré comme une particularité du « Creole Band ». Nous n'en avons pas trouvé trace au sein des vingt meilleures formations de la Louisiane qui se produisirent de 1900 à 1918 et nous ne le rencontrons pas davantage dans les groupements postérieurs à celui d'Oliver et jouant dans un semblable esprit. La véritable seconde voix est celle de la clarinette tissant, autour de la robuste partie des cuivres, de souples et mobiles arabesques. Le trombone, dont nous ferons la troisième voix, se borne à poser les basses et, de temps à autre, apporte le ciment de ses vastes glissandos : son jeu, mis à part les « breaks » qu'on lui confie, est souvent assimilable à celui des instruments d'accompagnement (c'est le jeu « vamp » ou « tailgate »).

Contrairement à ce que l'on croit par ouï-dire, quantité d'œuvres du « Creole Band » comportent très peu d'improvisation (ex. : les deux versions de *Mabel's Dream*, *Riverside Blues* première version, *Just Gone*, etc.) : les cornets s'en tiennent au thème avec alternance des chorus, verses, interludes, ou ne brodent que légèrement et par intermittences. Seule, la clarinette improvise son contrepoint, souvent presque identique à lui-même d'un chorus à l'autre.

La part des arrangements oraux n'est pas négligeable. Des « breaks » surgissent — sortes de « cadences » — qui viennent aérer une interprétation quelque peu touffue. Beaucoup d'entre eux sont malhabiles (« breaks » de trombone de *I'm Going To Wear You Off My Mind*, de *Buddy's Habits...*). Quelques-uns cependant ne manquent pas d'allure tels les « breaks » exécutés à deux cornets en tierces selon une méthode chère à Oliver *(Weather Bird Blues*, *Buddy's Habits)*. *London Cafe Blues* offre un bon exemple d'interlude en forme de « break » c'est-à-dire d'un changement de régime rythmique entre deux fragments de style différent (ici, entre les improvisations). Parmi les conventions adoptées par Oliver, l'une des plus fréquentes, et appartenant d'ailleurs en propre au style « Nouvelle-Orléans », consiste en la « reprise en force » de l'orchestre après l'intervention d'un soliste *(Canal Street*, *Dippermouth...)*. Les modulations inhabituelles de *Mandy Lee Blues* attestent une précise influence européenne. La polyphonie reste dans l'ensemble sommaire. Elle n'est cependant pas sans beauté dans une face comme *Krooked*, exhalant un fort parfum de blues dû aux inflexions appuyées. La principale qualité de cette musique un peu rude est sa puissance de choc. Elle gifle, elle secoue, ne laisse pas de repos. D'un bout à l'autre de leur travail, les musiciens nous portent des coups furieux, et l'art d'Oliver, d'un abord difficile, rebutant, recèle, pour qui sait écouter, d'incontestables vertus d'invention.

Les solistes. — Le groupement blanc des « New Orleans Rhythm Kings » (celui de Léon Rappolo) était, à la même époque, parvenu à une maîtrise technique qui faisait certainement défaut au « Creole Band », mais il lui manquait l'étincelle qui jaillissait du jeu conjugué de Louis Armstrong, de Johnny Dodds ou Jimmie Noone, de King Oliver. Dans les

disques de 1923, les solistes de l'ensemble d'Oliver, à l'exception de Louis Armstrong, n'ont pas toujours l'assurance et l'aisance désirables mais leurs interventions valent par leur force expressive, par leur débordante vitalité.

Trois plages permettent d'entendre trois solos de Louis Armstrong : *Chimes*, *Froggie Moore* et *Tears*. Celui de *Chimes Blues* est le premier qu'il ait enregistré, et celui dont il nous gratifie dans *Tears* — une série de « breaks » ciselés avec une puissance et un mordant que n'a jamais eus Oliver — mérite une admiration sans réserves. Johnny Dodds ne saurait être, bien évidemment, placé sur le même plan qu'Armstrong. Mais qui saurait l'être ? Il se montre musicien digne d'intérêt, notamment dans *Mandy Lee*, dans *Canal Street* surtout, où il improvise sur le blues un beau solo de clarinette tout en longues plaintes émouvantes. Des oreilles susceptibles ont pu reprocher à Dodds un ton geignard, une tristesse abandonnée. Elles se sont montrées insensibles, ici tout au moins, à un jeu très tranchant et à une fermeté d'accents qui le tiennent à l'écart de la vulgarité. Jimmie Noone, également clarinettiste, n'a participé qu'à peu d'enregistrements du « Creole Band » et devait être remplacé en 1924 par Buster Bailey. Noone exploite le blues d'une manière tout opposée à celle de Dodds, avec une grande douceur, une sensibilité qu'on pourrait qualifier, en sacrifiant à l'usage, de « féminine » (ex. *Camp Meeting Blues*, *London Cafe Blues*). Honoré Dutray exerce en solo, chaque fois qu'on lui en donne l'occasion, une fort coupable industrie (ex. le mauvais exposé de *Tears*, agrémenté de fausses notes, évoquant un musicien d'orphéon de village). La même remarque vaudrait pour la pianiste Lil Hardin (ex. l'exécrable solo de *I'm Going*). Cependant Dutray tient assez bien sa place dans les ensembles tandis qu'Hardin sévit de façon permanente. Reste King Oliver. Ses trois chorus « bouchés » de *Dippermouth Blues* sont demeurés célèbres et ont inspiré un grand nombre de musiciens. Il a une sonorité chaude et mate, une manière tout à la fois obstinée et nonchalante de pousser note après note. *Dippermouth* met en valeur son vibrato serré, accusé (vibrato « créole ») qui s'apparente à celui de Sidney Béchet. Comme Johnny Dodds, il sollicite avec insistance les « blue notes », principalement la « blue note » du troisième degré. Son jeu d'inflexion sur la tonique est d'une extrême simplicité mélodique. S'il n'y a aucune commune mesure entre l'art d'Oliver et celui d'Armstrong, de beaucoup plus riche, les solos de King sur *Mabel's Dream*, *Jazzin Babies Blues* (qui s'appellera aussi *Tin Roof Blues*), *Sweet Lovin'Man*, le font paraître à son avantage et parviennent à nous toucher.

Le swing. — Nous avons réservé le problème du swing. Lié à la perfection rythmique, à la construction de la phrase, à l'habileté technique du musicien, le swing n'a pas encore atteint chez Oliver son ampleur optimale. La mise en place rythmique est assez malhabile, quoique supérieure à celle de nombreux orchestres de son temps, voire postérieurs. Les plus constantes réussites sont, à n'en pas douter, les duos de cornets. Les syncopes, en général, apparaissent raides, tant au cours des solos (syncope sautillante de Noone dans *Camp Meeting*, mal assurée et flottante d'Oliver dans *Dippermouth*) qu'au cours des passages arrangés (ex. *Mabel's Dream*, *Dippermouth*, introduction de *Mandy Lee*...). Oliver devait le sentir : la plupart de ses « head arrangements » sont non syncopés et favorisent ainsi une meilleure mise en place (ex. *Riverside Blues* première version, *Dippermouth*, *Buddy's Habits*, *London Cafe*). Mais cet avantage se paie par des figures rythmiques peu favorables au swing (ex. séries de trois noires sur le temps dans *Dippermouth*).

Sommes-nous sévères et, jugeant de la sorte, présentons-nous une critique totalitaire du jazz archaïque ? Point du tout. *Canal Street Blues* nous semble précisément exempt des défauts que nous signalions : le swing est loin d'y être embryonnaire. Le solo de Louis Armstrong dans *Tears* prouve également pour sa part que le style « Nouvelle-Orléans » de l'époque n'excluait pas nécessairement une bonne mise en place rythmique. La pose des notes, le phrasé et jusqu'au vibrato, tout est rythmé de manière exemplaire. Le nombre des échecs est, au demeurant, excusable. Le swing comme dimension proprement nègre de la musique s'est progressivement dégagé. Le frisson rythmique indéterminé (le swing naissant) qui parcourait les exécutions de

la première période du jazz s'est précisé au fur et à mesure que les artistes noirs gagnaient en souplesse de jeu et découvraient les moyens d'extérioriser pleinement une sorte de balancement vital. Le « Creole Band » dans sa propre recherche a pu parfois installer un excellent tempo, toucher au but, pénétrer après de tâtonnantes démarches d'investissement dans ce domaine du swing. Ces poussées discontinues n'autorisent point cependant à prétendre que la production du groupement soit sous ce rapport satisfaisante.

En définitive, malgré leurs défaillances, les musiciens du « Creole Band », enthousiastes toujours, inspirés parfois, nous laissent une œuvre appréciable, d'une valeur supérieure à tout ce qu'on connaît du jazz de 1920 à 1924 — bien supérieure à l'œuvre du Kid Ory de 1921 pour ne citer que celle-là. Elle joint en outre à son intérêt musical réel un grand intérêt documentaire. C'est sur les sillons des anciens disques Gennett, Paramount, Okeh, Columbia, que doit se pencher aujourd'hui tout musicologue soucieux de questions historiques, tout sociologue en quête d'information sur une époque et un milieu que l'art d'Oliver, dans sa violence, dans son exhubérance, exprime à sa façon.

3. **L'image de King Oliver.** — Louis Armstrong quitte King Oliver à l'automne de 1923. Le « Creole Band » est dissous. Le « King Oliver's Syncopators », l'ensemble agrandi que dirige Papa Joe de 1926 à 1928 ne s'exprime plus dans le même style. La formule orchestrale diffère fondamentalement de celle du « Creole Band ». Les arrangements, vraisemblablement dus à Oliver, sont écrits et si le blues reste fréquent, quelques « songs » apparaissent au répertoire. L'influence new-yorkaise se fait sentir. De 1928 à 1931 Oliver cesse de conduire des orchestres réguliers et n'enregistre que de loin en loin. De 1931 à 1935, il effectue dans le sud des États-Unis des tournées qui sont autant de désastres. Malade, incapable de jouer, Oliver devient un simple prête-nom. Ses forces diminuent de mois en

mois et ses dernières lettres empreintes d'une tristesse résignée relatent les progrès d'un mal qui demande des soins par trop onéreux. Le 10 avril 1938, Oliver s'éteint, dans un état d'extrême indigence. Sa famille n'a même pas l'argent nécessaire pour faire poser une pierre tombale où son nom eût pu rappeler une éphémère royauté. Ainsi, dans cette société de cruauté, un vieillard traîne-t-il sa souffrance, victime de l'indifférence et de l'oubli, et un musicien, qui sut rendre heureux les autres, crève-t-il comme un chien.

Pour nous, King Oliver restera le leader de l' « Original Creole Band », le petit ensemble symbolisant les premiers pas assurés de la musique noire américaine, la première tentative fructueuse de faire sortir le jazz de sa confusion initiale. Bien que rares, les apparitions de solos annonçaient l'époque classique où l'improvisation en groupe allait céder la place aux plus hardies broderies individuelles. Oliver, certes, n'a pas eu l'audace ou l'envie de donner au jazz le plein essor monodique qu'il connaîtra avec Louis Armstrong. Si l'on compare la version du *Willie the Weeper* d'Oliver avec celle du « Hot Seven » d'Armstrong gravée à quelques semaines d'intervalle, on mesure très précisément l'échec de son engagement dans la voie du grand orchestre. Au moment même où le jazz « Nouvelle-Orléans » découvrait une issue sur le terrain du solo accompagné, Oliver piétinait péniblement et finalement s'égarait. Il n'importe. Armstrong en renouvelant les fondements mêmes de la musique de petite formation tira les conséquences de l'expérience qu'il avait faite dans le « Creole Band » de King Oliver.

Chapitre II

LOUIS ARMSTRONG

Avec le « Creole Band » d'Oliver, se clôt l'époque de la polyphonie spontanée. Comme pour la musique européenne à l'orée du XVII^e siècle, la monodie, dont on pouvait d'ailleurs pressentir l'avènement avant même l'essor d'Armstrong, triomphe avec lui vers 1925. Comme pour la musique européenne encore, l'âge monodique va instaurer bientôt dans le jazz le règne des brillantes fantaisies. Les prouesses du Louis Armstrong des années 1930 à 1935, celles, à sa suite, des trompettistes Henry Allen et Roy Eldridge, engageront les musiciens à exploiter toujours plus de ressources instrumentales et rendront ainsi possibles, chez eux, une mélodie moins contrainte, un art plus large et plus varié. Pendant dix ans le grand trompette, très apprécié, très imité, prendra dans son sillage la plupart des musiciens noirs, exercera son emprise sur l'ensemble du jazz improvisé. Deux noms allaient symboliser longtemps la musique noire américaine : Louis Armstrong et Duke Ellington, et sans doute avec justice. Louis Armstrong représente pour sa part, sous sa forme la plus achevée, un classicisme du jazz dans sa grandeur sans apprêt.

Louis Armstrong est né, selon ses dires, à La Nouvelle Orléans, le 4 juillet 1900. Cette date a été mise en doute, elle est trop belle : le jour de l'Indépendance, et l'année d'un début de siècle. Des historiens se rallient à la suggestion argumentée de Zutty Singleton : 1898. D'autres biographes tiennent pour véridique l'indication du 4 août 1901 portée sur le certificat de baptême en 1902. Il chanta de bonne heure dans les cabarets pour gagner quelque argent et apprit de Bunk Johnson les premiers rudiments de la technique du cornet. En 1913, le jour de la Saint-Sylvestre, Louis Armstrong commit un péché

de jeunesse : il s'empara d'un pistolet et participa aux réjouissances de la rue en tirant en l'air comme on jetterait de simples pétards. Louis fut conduit au « Waif's Home ». Un des surveillants de la maison de correction, M. Davis, lui donna de nouvelles leçons de cornet, lui apprit à déchiffrer et l'employa dans un petit orchestre qu'il dirigeait. Un an plus tard, Louis Armstrong sortit du « Waif's Home », vendit des journaux, porta du charbon, travailla dans une laiterie et fit le plus souvent qu'il le put des remplacements dans les ensembles de danse de sa ville. De 1914 à 1917, il vécut péniblement mais se révéla comme un des meilleurs artistes de La Nouvelle-Orléans. En 1918, Kid Ory le prit dans son groupe et Louis Armstrong n'eut plus d'autre métier que celui de musicien. Avec le « Dixie Bell » de Fate Marable, de 1920 à 1922, il prit part à des tournées, voyageant sur les river-boats, ces gros bateaux à roues qui remontaient le Mississippi et faisaient escale à Baton Rouge, Natchez, Memphis, Cairo, Saint-Louis, Saint-Paul. En 1922, Louis Armstrong rejoignit King Oliver à Chicago. Il resta deux ans dans le « Creole Jazz Band », où Oliver, nous l'avons vu, se garda de le mettre en vedette. En 1924, il fut appelé à New York par Fletcher Henderson. Il y fit la conquête de Harlem et devint le musicien noir le plus populaire d'Amérique.

1. **L'art de Louis Armstrong.** — A l'écoute des premiers disques de Louis Armstrong, on comprend pourquoi l'auditoire fut à ce point séduit par lui. Il y paraît comblé de tous les talents qu'un grand artiste puisse souhaiter. Armstrong joue, en 1926, plus rapidement et plus haut que tous les autres trompettistes. Avec raison Yvan Jullien souligne qu'avant le jazz la trompette était confinée en des tâches subalternes. Tout au moins, depuis l'époque baroque ne jouait-elle qu'un rôle limité. Il suffit, dit-il encore, de consulter les « méthodes traditionnelles », les cahiers d'exercices du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ pour voir que l'on ne dépassait pas le contre-*ut*. Armstrong montre, en voltigeant autour du contre-*sol*, et avec cohérence, que l'on peut se servir d'une trompette autrement. Il influence tout le monde, et bien au-delà du jazz. A la souplesse et à la fermeté

de ses lèvres, ainsi qu'à une exceptionnelle capacité pulmonaire, il doit une attaque puissante et tranchante, un vibrato brûlant, indéfiniment varié et nuancé, une sonorité profonde, radieuse, d'une énorme ampleur. Cette sonorité est un monde. Indépendamment des phrases découpées par le soliste et sur une simple note, elle apparaît porteuse de sens. Aucun défaut ne s'y montre comme l'envers d'une qualité. La sonorité d'Armstrong est dure sans être dépourvue de tendresse. Elle est expressive sans aucune trace de sensiblerie. Est-ce même la sonorité d'une trompette ? Plus humaine que la voix humaine, on y reconnaît à peine l'instrument.

De même qu'il lui suffit de pousser une note, de la soumettre à un travail d'inflexion ou de vibrato pour que naisse une très belle musique, Armstrong peut jouer un thème médiocre et le transfigurer. Comme le roi de la légende antique qui transmuait en or tout ce qu'il touchait, sans changer les notes d'un thème, mais en les distribuant selon des rapports nouveaux de place et de durée, retardant une attaque, tenant longuement un son, introduisant de nombreuses pauses, Armstrong fait un riche ornement d'une loque. Il est le premier musicien de jazz qui valorise le silence, ce moment d'espérance musicale qui n'est pas un vide mais un élément positif de structure.

Ce jeu d'Armstrong offre une grande diversité, car il sait improviser d'une façon très simple, utilisant un nombre restreint de notes dont certaines paraissent comme extirpées, arrachées, sous l'effet de vastes glissandos, mais ne se prive pas de festonner un thème, d'introduire de subtiles et vivaces broderies lorsqu'il le juge à propos. Même s'il évolue autour de la mélodie, il n'a garde de l'oublier. La présence permanente du thème au sein de ses improvisations en apparence les plus libres constitue

l'un des caractères fondamentaux de son style. Louis Armstrong est d'abord un maître de la paraphrase. En cela il reste fidèle à la tradition Nouvelle-Orléans pour laquelle la mélodie d'un thème est un guide aussi précieux que l'harmonie.

La phrase d'Armstrong est en général fortement équilibrée : ni longue, ni courte, elle vise surtout à un parfait enchaînement avec ce qui précède, avec ce qui suit. Louis semble vouloir la netteté : netteté du découpage, netteté de l'émission, fruits, dira Roger Guérin, de la difficile école du clairon par où il a passé. C'est une des raisons pourquoi il refuse les effets de « wa-wa » qui n'ont point de place en son langage — il ne se sert d'ailleurs que rarement de la sourdine — et ne fait qu'un usage modéré du legato dont useront sans réserve les trompettes à partir de 1935. Presque toutes les notes sont attaquées et, sur ce point encore, Armstrong témoigne de son appartenance à l'école de La Nouvelle-Orléans.

On se tromperait si l'on croyait que le langage d'Armstrong est « facile », même s'il nous tente d'oublier par sa claire simplicité son sens harmonique exceptionnel. « Alors qu'il est si difficile, remarque Christian Bellest, d'énoncer en improvisant une phrase correcte, avec les bonnes notes, on peut affirmer qu'Armstrong ne se trompe jamais. Quelle que soit la séquence harmonique, il en dégage ce qu'il y a de plus essentiel, de plus évident. » C'est là que réside, souvent imperceptible, le génie armstrongien. Bellest, en cette réflexion, rejoint Gunther Schuller. Celui-ci a montré comment Armstrong, acceptant de se mouvoir dans un certain système de référence, rencontre au cours de son voyage, dans le tempo choisi et par l'élan même qu'il s'est donné, des problèmes, à la manière du joueur d'échecs qui doit inventer sur-le-champ des solutions plus ou moins élégantes. Compte tenu des règles élues, de la situation acquise après chaque coup joué, Armstrong formule une réponse optimale. Il suffit pour apprécier cette réponse circonstancielle de lui substituer en pensée toutes les autres notes harmoniquement « convenables ». C'est celle d'Armstrong qui, dans le contexte, et de l'avis de tous les connaisseurs du jeu, l'emporte en logique et en audace. Sa décision n'a rien de

médité : elle est le fait d'une pensée intuitive capable même de tirer parti d'un faux pas.

Louis s'impose à la fois comme le meilleur trompette de jazz et comme le plus grand chanteur de son peuple. Il faut à ce sujet dissiper toute confusion. Sa voix enrouée, son timbre voilé qui seraient vices radicaux pour un artiste classique, servent l'artiste de jazz qui ne vise que la force expressive et que la vie intense du chant, tour à tour serein et jubilant, bouleversant et drolatique. Chaque phrase est soumise à un pétrissage admirable, chaque syllabe est façonnée selon les exigences du rythme, accentuée ou avalée ou étirée. Lorsque les paroles lui font défaut, il poursuit son chant en vocalises « dat-de-dat », les pseudo-mots acquérant alors une sorte de vertu bondissante. Cette manière, qui a fait fortune, le style « scat », Armstrong en fut le créateur.

A partir de 1924, Louis servira d'exemple à la plupart des chanteurs de jazz et son jeu au cornet puis à la trompette sera pris pour modèle par les meilleurs solistes de l'instrument : Muggsy Spanier, Henry Allen, Cootie Williams, Jonah Jones, Jabbo Smith, Lips Page, Roy Eldridge, Bill Coleman, voire par Jack Teagarden et Jimmy Harrison au trombone, Earl Hines au piano. Nombre de ses solos seront repris par ceux qui voudront lui rendre hommage, ou qui ne pourront résister à sa puissance d'attraction.

2. **La période 1924-1927.** — a) *Armstrong à New York.* — En 1924, Armstrong grave quelques disques avec Fletcher Henderson. L'orchestre sonne alors piteusement et à la manière « commerciale » de Paul Whiteman. Louis apporte la lumière crue de ses splendides solos *(The Meanest Kind Of Blues* version Columbia, *Mandy Make Up Your Mind, One O· These Days).* Les musiciens d'Henderson paraissent en proie à la plus dérisoire des agitations. Tout au contraire Armstrong étonne par son aisance, sa décontraction, sa précision rythmique. A l'inverse de King Oliver qui joue alors d'une manière « carrée », souligne Irakli de Davrichewy, Armstrong prend tout son temps pour émettre les notes, presque en retard, il se fait porter par l'orchestre, il introduit une relaxation qui va devenir exemplaire. Il possède déjà cette superbe qui subjuguera tous les jazzmen dans les années qui vont suivre. Durant son séjour à New York chez Henderson, Armstrong, sollicité par

de nombreuses chanteuses de blues (Maggie Jones, Clara Smith, Eva Taylor, Ma Rainey), enregistre quantité de disques. Les plus marquants sont ceux réalisés aux côtés de Bessie Smith, « l'impératrice du blues », à la voix dure, éclatante, et dont les héritières seront, plus tard, Odetta et Aretha Franklin. Armstrong fait mieux que fournir un accompagnement à Bessie Smith : il lui donne une réplique en *Saint-Louis Blues*, *Reckless Blues*, *Sobbin' Hearted Blues*.

b) *Le premier « Hot Five »*. — De retour à Chicago, en 1925, Louis Armstrong joue au « Dreamland Café » et au « Vendome Theatre ». Cette année 1925 peut être considérée comme un tournant décisif dans l'histoire de la musique de jazz. Armstrong forme, pour une série d'enregistrements, son premier « Hot Five ». Ce groupement allait renouveler la forme et l'esprit de la musique « Nouvelle-Orléans ». Alors que l' « Original Creole Band » pratiquait une musique d'esprit collectif, le « Hot Five » impose en premier plan le soliste, en l'occurrence Armstrong, auquel Johnny Dodds (clarinette), Kid Ory (trombone), John Saint-Cyr (banjo), Lilian Armstrong (piano) paraissent surtout servir de comparses.

Le cornet domine le « Hot Five » non seulement par sa plus grande acuité sonore, mais aussi par le rôle central qui lui est affecté. L'Armstrong de 1925-1926 fait sien le style économique des premiers maîtres de La Nouvelle-Orléans, d'Oliver en particulier, mais il le magnifie et le glorifie. Alors que le jeu « avant le temps » de Johnny Dodds ou de Kid Ory semble aujourd'hui « corny » (démodé, pompier), le jeu souple, sur le temps, d'Armstrong, n'a pas vieilli et ne saurait vieillir.

Doit-on regretter dans le « Hot Five » l'absence de basse et de batterie ? Notre oreille a quelque mal à s'en passer mais l'enregistrement acoustique — qu'on se souvienne des disques d'Oliver — les aurait, de toute façon, un peu sacrifiées. John Saint-

Cyr assure d'ailleurs sur son banjo un puissant 4/4 et sauve une section rythmique où Lilian Armstrong avoue son extrême faiblesse.

Gut Bucket Blues, de 1925, permet d'emblée de mesurer la valeur respective des interprètes puisque chacun d'eux s'y manifeste tour à tour en solo. Tout au long du disque, Louis interpelle les musiciens, commente leurs interventions, les invite à jouer avec flamme. Il devait par la suite recourir fréquemment à ce très excitant procédé d'exhortation. *Heebie Jeebies*, de 1926 (époque du « Sunset Café »), est la première face où on l'entend chanter, et *Cornet Shop Suey*, mis à part un médiocre solo de piano, lui est tout entier dévolu. Les quelques « canards » qu'on peut lui reprocher n'ôtent rien à l'intérêt d'une œuvre où se laissent pressentir les grandes envolées des années suivantes. *Big Butter And Egg Man* souffre d'une affreuse intervention vocale de Mae Alix. Par pitié sans doute, Louis Armstrong ne chante pas à sa suite. Mais ce diable d'homme parvient à porter le swing à son comble en se contentant de parler. Aucun d'entre les chanteurs de jazz tiendrait-il la même gageure ? A l'issue de cet intermède, il exécute un de ses plus célèbres solos, trente mesures que trace l'éclair du génie. Nous ne saurions donner place ici à un commentaire exhaustif de cette première série du « Hot Five », signalons simplement *Drop That Sack*, *Georgia Grind*, *Muskrat Ramble* et *Georgia Bo-Bo*, comme faces également remarquables.

En 1927, Armstrong revient au studio d'enregistrement en compagnies des mêmes artistes — sauf Ory remplacé par John Thomas. Grâce à l'adjonction de Peter Briggs (tuba) et de Baby Dodds (batterie), les disques de cette époque sont plus satisfaisants que ceux du « Hot Five », dans l'ordre rythmique. Quels que soient les défauts de la gravure, la présence de deux nouveaux instruments d'accompagnement se fait sentir. Le « Louis Armstrong Hot Seven » réalise notamment au cours de l'année, *Willie The Weeper*, *Alligator Crawl*, *Gully Low Blues*, *Twelfth Street Rag* (pris en tempo semi-lent), *Potato Head Blues* et *Wild Man Blues*.

Dans *Potato Head Blues*, Armstrong, qui a définitivement adopté la trompette, exécute à découvert une série de « breaks » ponctués par les accords de la section rythmique toutes les deux mesures : c'est le meilleur exemple de « stop-chorus », forme qu'a inventée le « Hot Five ». De même, son long solo de *Wild Man Blues*, en phrases capricieuses, d'un chromatisme alors révolutionnaire, et joué avec une rare énergie, prélude aux pièces splendidement accomplies de la maturité.

3. Le second « Hot Five » (1928-1929). — En 1928, Louis Armstrong enregistre avec Kid Ory (trombone), Johnny Dodds (clarinette), Lilian Armstrong (piano), et les deux guitaristes John Saint-Cyr et Lonnie Johnson : *Savoy Blues*. Il y prend, avec beaucoup de légèreté, deux chorus, dans un style nouveau, style qui va d'ailleurs évoluer considérablement avec les mois. Les solos expressionnistes deviendront une règle. Le jeu gagnera en flexibilité et en audace. La sonorité, un peu grasse à ses débuts, va s'amincir, aiguiser encore sa pointe.

Les plus grandes œuvres d'Armstrong sont sans doute celles de son second « Hot Five » des années 1928-1929. Il y fait entrer le pianiste Earl Hines, et renouvelle la composition de son quintette. On y trouve Jimmy Strong (clarinette), Fred Robinson (trombone), Mancy Cara (banjo) et Zutty Singleton, le meilleur batteur de jazz jusqu'à l'apparition de Sidney Catlett. Jimmy Strong ne vaut pas Johnny Dodds, ni Mancy Cara, John Saint-Cyr. Mais Fred Robinson est un trombone supérieur à Kid Ory. Zutty Singleton, bien enregistré à partir de *No Papa No*, apporte à la section rythmique un « punch » qu'elle n'avait pas.

Surtout, Earl Hines se montre enfin un partenaire digne d'Armstrong. La richesse harmonique qu'introduit son piano autorise Louis à une plus grande hardiesse de construction. Ils enregistreront d'ailleurs seuls, hors série, au cours de l'année 1928, *Weather Bird*, splendide dialogue sur le thème d'un vieux ragtime, et qui doit être de toutes les collections. Grâce à Earl Hines, ce second « Hot Five » réalise, par rapport au premier, un progrès, les improvisations collectives et les solos bénéficiant d'un soutien qu'ils n'avaient jamais connu. On ne

peut plus désormais dissocier le travail du pianiste de celui des mélodistes.

Fireworks, *A Monday Date*, *Skip The Gutter*, *West End Blues* paraissent en juin. Earl Hines et Armstrong conversent dans *Skip The Gutter*. Hines a transposé au piano le jeu de Louis, remplaçant l'inflexion par l'appogiature, le vibrato par les trilles et une sorte de trémolo d'octave. L'adoption de ce « trumpet-piano style » est une des raisons de l'entente admirable, de l'unité de ton qui règnent dans leurs duos. La réussite de *Skip The Gutter* est remarquable. Que dire de celle de *West End Blues* ? L'introduction, aujourd'hui célèbre, en est faite par la trompette en une ligne d'abord ascendante puis descendante, d'une indicible pureté. L'atmosphère de *West End* nullement écrasante ni désolée, comme celle de nombre de blues, est empreinte d'une mélancolie discrète, Louis Armstrong semble avoir fait sa voix plus douce. Ses réponses en vocalises à la clarinette sont celles d'un homme qui a pris son parti de la souffrance et se veut presque enjoué. Le chorus final, avec sa longue note tenue de trompette à laquelle succèdent une phrase fougueuse, incisive et une conclusion en paraphe — la signature d'Armstrong — est, comme on le devine, le plus haut moment d'une œuvre exceptionnelle, qu'une consultation américaine d'experts, en 1944, donnait pour le chef-d'œuvre du grand jazzman.

Gunther Schuller s'est attaché à étudier la célèbre introduction de *West End Blues* qui en ses deux phrases condense de façon exemplaire le style d'Armstrong. La première phrase, dit-il, est saisissante par la puissance et le dynamisme de ses seules quatre notes initiales : nous sommes immédiatement sensibles au swing presque terrifiant qui s'y exprime bien qu'elles soient jouées sur le temps, non syncopées et privées de tout accompagnement. On devrait faire entendre, ajoute Schuller, ces quatre notes à tous ceux qui ne comprennent pas la différence qui existe entre le jazz et d'autres formes de musique, ou à ceux qui mettent en doute le caractère unique et spécifique du swing dans le jazz. Ceux qui font du swing un mythe — ou une chimère — devraient

se rendre sensibles « à la qualité de l'attaque, à l'exacte durée des notes, à la manière de les abandonner pour calibrer l'infime silence qui les sépare » : en cela réside le swing comme fait objectif pour les consciences capables de l'appréhender. Le scepticisme en ce domaine n'est qu'une des formes de l'impuissance à percevoir.

En décembre 1928, une nouvelle session nous vaut : *Basin Street Blues*, *No*, *Muggles*, et, l'orchestre s'augmentant de Don Redman (saxo alto-clarinette-arrangeur) : *No One Else But You*, *Heah Me Talking To Ya*, *Saint-James Infirmary* et *Tight Like This*.

Les deux premières plages sont des blues lents. Jimmy Strong paraît abusif dans *No*, mais Earl Hines est en verve, tant au cours de son accompagnement au chorus d'Armstrong qu'en solo. Ceci compense cela. Pour *Basin Street Blues*, Armstrong, seul soliste, ne s'attribue pas moins de quatre chorus dont un vocal, soutenu par un délicieux « background » tissé par un chœur murmurant. Dans *Saint-James Infirmary* Don Redman a introduit un curieux passage « arrangé » où le thème est entendu en valeurs longues au trombone tandis que trompette et clarinette contrechantent en valeurs courtes et rythmées. *Tight Like This* sur un thème de seize mesures, en mineur, mérite un sort égal à celui de *West End Blues*. Jamais Louis Armstrong ne fut plus perçant, plus vertigineux, plus lucidement tendu. On ne sait qu'admirer le plus, de la construction, épure précise, ou du jeu de Louis Armstrong, d'un pathétisme gradué. Quelques notes graves introduisent plusieurs incursions dans l'aigu et des phrases mouvantes, que suivent de déchirants traits en valeurs longues. Armstrong a répondu à la prière de Don Redman : « Tight like this, Louis. » Il quitte terre, nous accroche et nous tire dans une lumière admirable. *Tight Like This* est la dernière plage enregistrée par le second « Hot Five » et, selon nous, la plus belle.

4. La période 1929-1935. — Au cours de l'année 1929 (après *Knockin' A Jug* qui serait excellent sans un indiscret accompagnement de batterie de Kaiser Marshall), Armstrong va délaisser la formule du petit ensemble d'improvisation et graver de nombreux disques d'un esprit tout différent.

Promu vedette à Broadway (qui lui fera tenir des rôles dans ses revues), il change d'existence en même temps que de public. Son esthétique même va se modifier sous la pression des circonstances. De 1929 à 1935, Armstrong sera le principal soliste de grandes formations (celles de Les Hite, avec laquelle il interprète l'émouvant *Peanut Vendor*, en 1930, celle de Carroll Dickerson, celle du Cocoanut Grove), et de divers ensembles de dix musiciens et plus qu'il dirigera pour des tournées ou pour l'enregistrement. Les orchestres jouent des arrangements conçus, en principe, pour le mettre en valeur. Mais la plupart de ces arrangements sont invraisemblables. Leur mollesse ou leur boursouflure semble servir de repoussoir à un Louis Armstrong véhément et acrobatique. La sonorité de ce dernier devient, au cours de ces années plus ferme encore et plus claire. Il recherche davantage l'effet, se complaît dans l'aigu, et tire ses « conclusions » à des hauteurs qui l'ont fait accuser de rechercher l'exploit pour l'exploit. Il inscrit à son répertoire davantage de chansons de la variété blanche et, jusqu'en 1940, fréquentera moins Basin Street que Tin Pan Alley. Le soutien du grand orchestre va cependant permettre à Armstrong de réaliser des œuvres concertantes qu'il n'aurait pu concevoir à la tête de ses « Hot Five ».

De tous les orchestres avec lesquels Armstrong enregistra durant cette période, le meilleur est, de loin, celui de Luis Russell. La section rythmique (où se trouve le robuste contrebassiste Foster) et la section de saxes (jouant d'honorables arrangements) sont assez convenables. Louis Armstrong se révèle chez Russell chanteur plus habile encore que par le passé. Sa voix est mûre, s'appuie avec insistance sur les temps forts, se meut avec une souplesse et un swing décuplés dans *Dallas Blues*, ou *I Can't Give You Anything But Love*. Deux faces nous semblent particulièrement dignes d'attention en ce qui concerne le jeu de trompette : *Mahogany Hall Stomp* et *Saint-Louis Blues*.

Le solo central de Louis Armstrong sur *Mahogany*, construit en vue d'un accroissement progressif de tension est connu de tous les amateurs de jazz. Pour le premier chorus, Louis emploie quelques phrases simples amenant une note tenue tout au long du second chorus. La chose la plus extraordinaire est certainement le riff du troisième chorus, posé sur le contretemps, et qui procède d'un décalage rythmique d'une grande audace pour l'époque. Les quatre chorus de *Saint-Louis Blues* ne sont pas moins étonnants. Entre chacun d'eux une note fait pont amenant une série de phrases de même découpage. Par la dernière série, où la note initiale du motif répété est attaquée dans l'aigu, Armstrong atteint à une sorte d'exaspération superlative.

En 1931, il grave *Shine*, dont l'éblouissante coda suraiguë a inspiré un grand nombre de trompettes, et *Chinatown*, qui marque les débuts d'une période féconde en prouesses instrumentales : Armstrong doit désormais soutenir sa réputation de phénomène. *You Rascal You* est cependant d'une irrésistible drôlerie. Louis s'en prend à un ami sans scrupules, qui s'est introduit chez lui, lui a bu toutes ses liqueurs, et que sa femme a trouvé très épatant. A l'inverse, dans *Lawd You Made The Night Too Long* (1932), Armstrong chante en tempo lent de pieuses complaintes et joue à la trompette d'une façon grandiose, recueillie, qui évoque celle de *Tight Like This. Rascal You* et *Lawd* : deux pôles de l'art de Louis Armstrong, deux disques marquant les extrêmes d'un pouvoir qui le rend capable d'assumer tous les rôles, du grotesque au sublime.

Armstrong vient en Europe par deux fois : en 1932 et en 1933-1934. A Paris, toujours accompagné de façon exécrable, il enregistre *Super Tiger Rag*, illustrant l'emploi gratuit de notes aiguës auquel il se trouve, à cette époque, conduit. Il devra bientôt y renoncer. Il souffre beaucoup de ses lèvres. Chaque concert est pour lui un martyre. Les surnoms d'Armstrong : Satchelmouth, Dippermouth (bouche-valise, lèvres de fer) avaient pu faire oublier que le grand trompette était de chair et ne pouvait impunément transgresser les limites de la résistance physique. De retour aux Etats-Unis, il doit prendre un repos d'une année. Un nouvel Armstrong sortira de cette oisiveté salutaire.

5. La période 1935-1940. — Armstrong reprend en 1935 la direction de l'orchestre Luis Russell. Il retourne aux sobres conceptions des débuts de sa carrière. Son langage, plus resserré, abandonne les

effets d'extrême aigu et la sonorité gagne en majesté. Tout ce qu'il fait alors est superbement « posé » et condense les bénéfices d'une expérience de vingt années. La débordante fantaisie, le lyrisme expansif de l'époque précédente sont devenus tout intérieurs. Soit par consigne des éditeurs, soit par goût personnel, il improvise moins, se tient plus près des thèmes. Armstrong se livre avec réserve et la grandeur de sa musique sera désormais plus difficile à percevoir.

Thanks A Million (1936) est présenté à la trompette d'une manière détachée, aérée, avec des accents impondérables qui en font tout le prix. *Struttin' With Some Barbecue* (1937) brille d'une allégresse solaire. La même année, accompagné par le quatuor vocal des « Mills Brothers », Armstrong chante l'élégant, le subtil *Darling Nelly Gray*. La nouvelle version d'*I Can't Give You Anything But Love* (1938) surprend tous ceux qui connaissaient l'œuvre de 1929 : celle-ci mettait en jeu une très grande richesse de moyens, des phrases complexes, des périodes de calme s'opposant à des périodes de tourmente ; celle-là frappe par son discours rigoureusement organisé, où chaque phrase se trouve être la suite logique et comme longuement préméditée de la précédente. La pensée de Louis Armstrong, loin de s'être appauvrie en se dépouillant, s'est fortifiée. Les créations tumultueuses font place à celles d'un art contrôlé, pondéré, d'une saisissante rigueur.

En 1938, également, Louis interprète quelques spirituals en compagnie des chœurs de Lyn Murray. Dans *Jonah And The Whale* et *Shadrack*, il relate à sa manière l'incroyable histoire de Jonas et les mésaventures de Sidrach, Misach et Abdenago à Babylone. La liberté, la fraîcheur de ton avec laquelle Armstrong traite les récits bibliques sont extrêmement savoureuses. Mais le plus émouvant de ces spirituals est sans nul doute la version du *Nobody Knows The Trouble I've Seen*. La voix d'Armstrong n'a jamais été à la fois aussi sobre et aussi prenante. L'année suivante, il réenregistre quelques-uns de ses succès passés : *Our Monday Date*, *West End Blues*, *Savoy Blues*... Reprenant ici les phrases de ses vieux disques, en créant par ailleurs de nouvelles d'un esprit très différent, il est, dans ces tentatives, moins heureux que pour *I Can't Give You* : ces versions n'égalent pas les premières.

6. **Le « New Orleans Revival ».** — Durant les dix années qui vont suivre, Armstrong enregistrera souvent en compagnie de petits groupements d'improvisation comme à l'époque d'or de Chicago. Il semble définitivement revenu au style Nouvelle-Orléans traditionnel. Ses œuvres auront en général moins de relief que les *West End Blues*, *Saint-James* ou *Tight Like This*. Elles s'imposeront avec moins de force à l'attention de l'amateur et on les citera moins souvent. Cependant certaines de celles-ci sont plus achevées encore, tout au moins dans la forme, que celles-là. 2/19 *Blues* (le vieux blues de Buddy Bolden), *Down In Honky Tonk Town*, *Perdido Street Blues* sont réalisés en mai 1940. Armstrong est entouré de musiciens de La Nouvelle-Orléans dont Claude Jones (trombone), Bernard Addison (guitare) et Sidney Béchet : nous sommes en plein « New Orleans Revival ». Un mouvement de retour aux sources s'est dessiné en Amérique au début de la guerre, alors que le jazz éprouvait quelque mal à se renouveler. De jeunes artistes blancs et d'anciennes vedettes noires récupérées en Louisiane tentent de restituer le style des pionniers de la musique de jazz. L'ensemble de leur production, frappée d'un certain artificialisme, sera de peu d'intérêt et, avec ceux de Béchet, les disques d'Armstrong de 1940 demeureront dans le genre, les seules œuvres vraiment remarquables.

2/19 *Blues*, la meilleure plage, s'ouvre sur un exposé nonchalant à la trompette qui s'adorne des ravissantes passementeries de Sidney Béchet. Alors que Louis semble avoir renoncé à l'effervescence, il n'en va pas de même pour Béchet dont le solo rappelle, par son envolée, l'Armstrong de 1930, l'Armstrong dont Roy Eldridge apparaît comme le continuateur (cf. les disques de l'« Esquire All American Band » de 1944 où Louis et Roy se trouvent face à face et où s'opposent mieux encore la sérénité et l'expressionnisme romantique).

Pour *You Won't Be Satisfied* et *Frim Fram Sauce* (1945), Louis et l'une des plus séduisantes et dynamiques chanteuses de jazz, Ella Fitzgerald, s'apparient pour de truculents duos vocaux (ils se retrouveront en 1950 pour *Can Anyone Explain*), mais des disques de ce genre doivent être considérés dans la production récente d'Armstrong comme des « intermèdes », cette production conservant pour trait dominant un souci de pureté louisianaise comme en témoignent les titres des nombreuses faces qu'il peut graver : *Blues In The South*, *Blues For Yesterday* avec le trombone Vic Dickenson. *Hey Lawdy Mama*, *Mahogany Hall Stomp*, *When The Blues Were Born In New Orleans* — que Louis exécutait dans le film *New Orleans*, — *Black And Blue*, *Jack Armstrong Blues*, en V-Discs — et *Back O'Town Blues*. Du premier solo sombre, prenant, au solo final qu'elle arrache à l'aigu, dans *Back O'Town* (1946) la trompette d'Armstrong resplendit.

En 1947, il reforme un petit orchestre qui s'apparente par le style comme par la composition aux anciens « Hot Five ». On y trouve Earl Hines (piano), Jack Teagarden (trombone), Barney Bigard (clarinette), Arvel Shaw (contrebasse) et Sidney Catlett (batterie) et c'est cette formation qui triomphe au Festival de Nice en février 1948. On rencontre parmi les œuvres enregistrées de 1948 à 1950 : *High Society*, *Muskrat Ramble*, *New Orleans Function* (alias *Didn't He Ramble*), *12th Street Rag*, *Baby Won't You Please Come Home* et autres chevaux de bataille des orchestres spécialisés dans le « new new ». Louis et ses musiciens en donnent des versions cependant rénovées : la présence de batteurs comme Catlett et surtout Cozy Cole, qui le remplacera bientôt, impose une conception rythmique relativement moderne ; les expositions et les variations collectives semblent minutieusement préparées. Teagarden et Bigard épaulent mieux Armstrong que ne le faisaient Kid Ory et Johnny Dodds. La partie de trompette est « serrée » de plus près et s'il y a moins de spontanéité qu'en 1925, la note de chaque musicien tombe toujours en bonne place et l'équilibre sonore s'en trouve amélioré.

Avec ce « Hot Five » Louis fait une nouvelle tournée en Europe. Il entend en Belgique deux rengaines à la mode : *C'est si bon* et *La vie en rose* et, en 1950, de retour aux Etats-Unis, enregistre l'une et l'autre. *La vie en rose*, traitée par Louis, acquiert un « poids » et une qualité que nos vedettes de music-hall étaient bien incapables de lui donner. Nouvelle preuve qu'il n'est de thème banal qu'Armstrong ne parvienne à rendre consistant.

7. La période 1950-1970. — Sous plus de quarante années de dur travail, parfois de peine, Armstrong ne paraîtra point affaissé. Ce qu'il perdra en vitalité sur cet instrument très dur qu'est la trompette, il le gagnera en prestance. Certes, sa phrase n'évoluera plus du grave à l'extrême aigu comme au temps de sa jeune maturité. Elle se cantonnera désormais dans un registre semi-aigu qu'Armstrong exploitera avec intelligence. Son souffle ne lui permettra plus ces longues notes tenues par quoi éclatait autrefois son généreux lyrisme mais il les remplacera par d'impalpables inflexions sur les « blue notes ». Il lui arrivera de rejouer assez souvent des chorus semblables, de se citer lui-même, mais la sincérité et la force de l'accent compenseront les reprises.

Chacune de ses notes portera, chacune de ses phrases se nimbera d'une résonance nuageuse et sa voix sera plus poignante que jamais [ex. : *Kiss Of Fire* (1952), *Basin Street Blues* (1954), les deux albums : « Armstrong Plays Handy » (1954), « Ambassador Satch » (1955), le célèbre *Mack The Knife* (1955), et les remarquables duos avec Ella Fitzgerald : *Cheek To Cheek* (1956), *Stompin' At The Savoy* (1957)]. C'est sa voix incroyable que l'on entendra commenter les quarante-huit plages de son autobiographie musicale (1957) et qui réapparaîtra pour la nouvelle et admirable version de *Nobody Knows* dans l'album « The Good Book » (1958).

Le recueil « The Good Book » enregistré avec son sextette, l'orgue de Nickie Tagg et les dix choristes de Sy Oliver sera l'un des plus grands succès du disque. Réédité chaque année, diffusé dans le monde entier, cet ensemble d'œuvres marque un retour au spiritual. A vingt ans de distance, Armstrong reprend aussi *Jonah And The Whale*, *Shadrack* et décrit à sa façon la vision d'Ezéchiel *(Ezekiel Saw The Wheel)*, la longue attente de Noé sur son arche *(Didn't It Rain)*, le dépôt symbolique des armes aux bords du fleuve *(Down By The Riverside)*, et le char délicieux de la mort qui vient chercher le juste en sa maison *(Swing Low, Sweet Chariot)*.

Par la suite, Louis Armstrong continuera de chanter d'abondance mais jouera moins souvent et surtout moins longtemps de la trompette tant en disques qu'en concert. *Hello Dolly* (1963), un autre *Back O Town Blues* (1965), seront parmi ses

meilleurs morceaux. Il viendra à Paris en juin 1965 et à Antibes en juillet 1967. Si l'on veut entendre quelques bons solos enregistrés tout à la fin de sa carrière, il faut se contenter des deux courtes interventions de *'bout Time* et *Ten Feet Off The Ground* (1968). En juillet 1970 l'anniversaire d'Armstrong sera fêté dans la liesse à Newport. La revue « Down Beat » recueillera, pour la circonstance, les témoignages de tous les grands musiciens de jazz, témoignages d'admiration, de respect, de sympathie.

« Sans doute la communauté blanche a-t-elle voulu que le Noir Armstrong l'amuse en riant et gambadant, dira Miles Davis. Louis a fait ce qu'on attendait de lui. On l'a appelé Tom. Mais il a floué tout le monde. Il ne fut jamais que l'ambassadeur de la bonne volonté. » Cette vocation d'amuseur, sollicitée mais assumée, Sun Râ la reconnaîtra et s'en félicitera : « L'humour, qui fait tant défaut à beaucoup de musiciens de notre temps, n'a jamais manqué chez Armstrong. » Il ajoutera : « Sa contribution personnelle à la musique — gigantesque — n'a sans doute pas encore été précisément évaluée. »

En mars 1971, Louis Armstrong, malade, entre pour sept semaines au Beth Israel Hospital de New York. Le 6 juillet il s'éteint pendant son sommeil, chez lui, à Corona. Tous les journaux annoncent et commentent en première page cette nouvelle triste. Dizzy Gillespie, qui était devenu son ami familier et son voisin de quartier, apparaît aux obsèques, ému et grave. Son opinion est claire : « Louis, c'était la cause du jazz incarnée. On se trouve désarmé pour dire ce qu'il représente à nos yeux. Il représente tout, ou presque, à lui seul. Prononcer son nom c'est évoquer notre monde, sans phrases, et ce nom suffit. »

On s'est souvenu ce jour-là de ce qu'avaient écrit sur Louis Armstrong ceux qui l'avaient entendu et compris : Tristan Tzara qui saluait en lui « la poésie refusant l'emphase, la déclamation, apparaissant par cela même sous l'aspect émouvant, universel de la vérité humaine, passion et profondeur tout à la fois » ; Léopold Senghor qui voyait en cet artiste d'exception « une réincarnation d'Antée, les deux pieds posés sur la terre, un équivalent du coryphée qui tient le long tam-tam sous l'aisselle et que soutient le rythme despotique de l'Afrique mère ».

Musicien prodigieux, chanteur prodigieux, écrivain truculent et sans prétention, Armstrong était aussi un comédien accompli dont la présence à l'écran égalait la présence en scène. Il serait fastidieux d'énumérer les quelque quarante films dans lesquels triompha son extravagant personnage. Retenons : *Ex Flame* (1931), *Rhapsody in Black and Blue* (1932), *Pennies from heaven* (1936), *Artists and models* (1937), *Goin' places* (1938), *Cabin in the sky* (1943), *Atlantic City* (1944), *New Orleans* (1947), *A song is born* (1948), *Here comes the groom* (1951), *Blind Alley* (1952), *High Society* (1956), *The Beat Generation*, *The five pennies* (1959), *Paris blues* (1961), *A man called Adam* (1965), *Hello Dolly* (1968), *Pourquoi l'Amérique* (1969), *Anatomy of a performance* (1970).

Cet homme illustre, aussi représentatif de son siècle que Charlie Chaplin, avait été, d'abord, un enfant pauvre, abandonné un temps par sa mère et recueilli par une aïeule. Sous les jupes de celle-ci, il trouvait un refuge lorsqu'il jouait à cache-cache avec les petits Blancs. N'être point vu fut sa première victoire. S'exposer au regard de tous, fut la seconde, et toute sa vie durant. Lui qui venait du ruisseau, du plus bas des plus bas quartiers de New Orleans, celui des ivrognes, des truands, des assassins, lui qui connut la misère, l'humiliation, l'affreuse souffrance des mal lotis, a cru quelquefois que son peuple serait sauvé mêmement par la patience, l'intelligence, et la force des choses. D'aucuns lui en ont voulu. En vérité, il a été l'homme qu'il pouvait être dans le monde de ses vingt ans.

De la même façon, en musique, on a cherché — et plus souvent — à mettre en parallèle sa manière ou sa compétence avec celles de ses cadets. Sans doute le virtuose de l'aigu, voire l'homme des deux cents contre-*ut* jetés d'affilée a-t-il été rejoint et dépassé. Mais personne n'a jusqu'ici égalé son volume sonore, cette plénitude, cette puissance obtenue sans effort qui ne se trouve chez aucun autre trompettiste. Armstrong eut la technique qui convenait aux buts qu'il s'était donnés. Dans un autre ordre d'idée, son langage paraît si cohérent que lui reprocher de n'avoir pu aller plus loin dans l'exploitation du champ mélodique et harmonique serait aussi vain que de reprocher à Beethoven son ignorance de la polytonalité. Compte tenu de l'époque, Armstrong eut, en 1925, la témérité d'un Charlie Parker. Plus plastique, le style d'un Coleman Hawkins a pu évoluer au point de ne pas sembler déplacé au sein d'un orchestre bop. Le style d'Armstrong, lui, est resté pur de tout compromis, et c'est très bien ainsi. Dans l'histoire du jazz il a réalisé la perfection d'un moment.

Chapitre III

SIDNEY BÉCHET

Le style Nouvelle-Orléans culmine lorsque Louis Armstrong « jette à la face du monde », comme l'a dit Hodeir, l'introduction de *West End Blues*, et, ajouterons-nous, ses trois chorus de *Tight Like This*. Aucun musicien n'avait élevé le jazz à un tel niveau et cette grandeur d'Armstrong tient, à n'en pas douter, à l'abondance de ses idées, à sa verve créatrice, mais, simultanément, à ses moyens d'expression considérables, à sa remarquable technique instrumentale. Il ne suffit pas de penser la phrase et de vouloir l'énoncer, encore faut-il, simultanément, que les doigts et les lèvres ne trahissent pas le locuteur. En bref, c'est sans distance entre elles que conception et exécution font, dans l'instant, la musique de l'improvisateur. Une technique brillante peut être mise au service du vide, mais une technique médiocre gèle sur place toute velléité d'intelligence. Or, comme chez Armstrong, le jaillissement inventif et les capacités d'accomplissement s'associent pour la gloire d'un autre artiste de la Louisiane : Sidney Béchet.

1. **Les débuts et les premiers voyages en Europe.** — Béchet naquit dans Saint Anthony Street, à La Nouvelle-Orléans, un 14 mai (en 1897, selon lui, mais peut-être en 1891). Admirateur de Louis Nelson, il aurait été, toujours à l'en croire, engagé dans l'orchestre de Freddy Keppard en 1908. On se représente mal un garçon de onze ans mêlé à la vie des tavernes et susceptible de souffler avec assez d'autorité aux côtés des durs à cuire du Vieux Carré. Sans doute faut-il penser que

Béchet ne précéda Louis Armstrong dans la carrière qu'en raison d'une assez grande différence d'âge — plus tard inavouée — et que le jeune garçon qui fut, vers 1909, l'élève de George Bacquet avait depuis longtemps dépassé les douze ans que, par la suite, il se donna. Il reste vrai que la mère de Sidney Béchet, chef moral de la famille comme beaucoup de femmes noires, craignait de voir son fils rentrer seul au petit jour dans les rues redoutables de Storyville et que Bunk Johnson dut promettre de jouer les mentors. Béchet, plus tard, suivit l' « Eagle Band » de Johnson jusqu'à New York, partit avec Clarence Williams pour une tournée au Texas et revint à New Orleans, pour une saison, dans le groupe de King Oliver. Dès cette époque Béchet cessa de pratiquer uniquement la clarinette. Il adopta le saxophone soprano dont le timbre, plus ample et plus chaud, lui seyait mieux.

Un engagement dans le « Southern Syncopated Orchestra » de Will Marion Cook va lui faire connaître l'Europe. En 1919, au Philharmonic Hall de Londres, Ernest Ansermet l'entend et écrit dans l'enthousiasme, pour la *Revue romande*, un article où il encense « l'extraordinaire virtuose » dont l'avaient charmé « deux blues aussi admirables l'un que l'autre pour la richesse d'invention, la force de l'accent, la hardiesse dans la nouveauté et l'imprévu ». Béchet suit déjà son *own way*, « chose émouvante, ajoute Ansermet, quand on songe que cet *own way*, c'est peut-être la grande route où le monde s'engouffrera demain ». Ansermet, en cet article prémonitoire, salue en Béchet « un artiste de génie ». A Paris, en revanche, au Théâtre Apollo, dans l'orchestre de Benny Peyton, au cours des mois de février et d'avril 1920, le musicien passe inaperçu.

A son retour d'Europe en 1921, il collabore au « Clarence Williams Blue Five », avec lequel il enregistre dix faces en 1923 dont *Wild Cat Blues*, *Kansas City Man Blues* et *Mean Blues* où éclatent de longs solos et où s'imposent déjà son langage autoritaire et altier, son vibrato arrogant. Même lorsque Béchet se contente d'agrémenter de broderies les mélodies des cuivres, c'est lui, d'abord, que nous entendons, que nous écoutons. L'année suivante, Armstrong est invité par le « Blue Five » pour d'autres disques, première occasion pour les deux maîtres louisianais d'une rencontre qui est aussi un affrontement. *Texas Moaner* nous laisse sceptique quant à l'hypothèse d'André Hodeir selon laquelle — il ne s'agit évidemment que d'une formule suggestive — le grand trompettiste pourrait être considéré comme le véritable « inventeur » du swing. En 1924, Béchet n'a pas moins de souplesse et de liberté rythmique que son partenaire. L'un et l'autre dialoguent d'égal à

égal, avec la même aisance dans le verbe, et, dans l'intonation, la même superbe.

Après avoir joué quelques mois chez Duke Ellington, Béchet s'enfuit de nouveau vers l'Europe, avec la troupe de Noble Sissle qui accompagne la revue des Blackbirds. « Pour un adolescent de 1925, a écrit Claude Lévi-Strauss, les Etats-Unis sont alors un autre monde et le jazz peut être passionnément aimé. » L'audience à Paris s'est faite plus compréhensive en effet. En octobre et novembre, au Théâtre des Champs-Elysées, Béchet anime sur scène la « Revue Nègre » de Joséphine Baker. A l'exception de *Candide* la presse vante la « fraîcheur » de la musique de Béchet et sa « mélancolie bouleversante ». « En trente secondes, écrit André Daven, les murmures se sont apaisés et sur une dernière note, déchirante, désespérée, la salle applaudit à tout rompre. » Béchet se rend à Bruxelles, à Berlin, à Moscou, où il rencontre le trompettiste Tommy Ladnier que vient écouter quelquefois Léon Trotsky. En 1928 il est de retour à Paris. Il y reste deux ans. Un soir, devant le café Boudon, lors d'une orageuse altercation, Béchet échange quelques balles avec le banjoïste Mike McKendricks pour régler magiquement un problème à nos yeux dérisoire et aux leurs fondamental : celui de l'exacte séquence harmonique d'un morceau qu'ils venaient de jouer. Ainsi y eut-il dans la vie de Béchet, comme dans la vie d'Armstrong, un coup de pistolet historique. Béchet connaît alors la prison et repart tout après pour New York.

2. **Des années obscures à la célébrité (1932-1940).** — En 1932, les deux « moscovites », Béchet et Ladnier, forment les « New Orleans Feetwarmers » qu'accueille le Savoy Ballroom de Harlem. Ce septette grave *Sweetie Dear*, *Maple Leaf Rag* et le remarquable, l'effervescent *Shag* un des chefs-d'œuvre de Béchet. En 1933, c'est le drame. L'Amérique désargentée s'étouffe. Béchet ouvre à Harlem une boutique de tailleur. Il revient à la musique grâce à Noble Sissle chez qui il restera quatre années. Le surprenant *Characteristic Blues* (1937), publié en France par les soins de Charles Delaunay, rappelle à certains l'existence du musicien et la révèle à beaucoup d'autres alors que s'amorce en Amérique ce « New Orleans revival » dont il allait être, avec Armstrong, l'un des deux grands bénéficiaires.

Edité sous le label « Tommy Ladnier and his orchestra » *Really The Blues* (1938) marque un sommet pour Béchet. Son solo de saxophone soprano

consiste en deux chorus d'une magnifique envolée et que tous les connaisseurs de jazz fredonnent par cœur. L'artiste dépasse la tristesse fondamentale de l'homme non seulement par le fait que toute tristesse exprimée en musique se sublime nécessairement et se déréalise, mais encore parce que la splendeur de l'accent, le ton dominateur, la majesté des contours mélodiques libèrent ici une puissance incoercible et font de cette œuvre un véritable chant triomphal. Parallèlement, le double chorus de Béchet dans *Weary Blues*, gravé le même jour avec Ladnier, est sans aucun doute le plus beau solo de clarinette que l'on puisse entendre en tempo rapide, solo tout en phrases vives, acérées, d'une férocité extrême que souligne un « growl » revêche, âpre, exaspéré. Béchet, notons-le en passant, use volontiers de sonorités râpeuses sur l'instrument de bois. Ce Béchet de *Really The Blues* ou de *Weary Blues* l'emporte sur le Béchet tendre et enjôleur de *Summertime* (1939) qui ravive pourtant le thème sentimental de Gerswhin.

Le mouvement revivaliste aux Etats-Unis avait offert l'occasion à l'un des vieux pianistes du ragtime de raconter sa vie et de jouer sa musique en répondant aux questions du critique Alan Lomax. En une soixantaine de plages, Jelly Roll Morton, de mai à juillet 1938, quelques mois avant les sessions Ladnier-Béchet, retraça pour les « fidèles » ce que fut l'existence de La Nouvelle-Orléans, berceau de jazz. Ce regain d'intérêt pour le style sudiste et ancien permit ainsi à Jelly Roll de regrouper, en 1939, plusieurs musiciens de haut rang pour *High Society*, *Didn't He Ramble*, *Winin'Boy Blues*, *I Thought I Heard Buddy Bolden Says*, œuvres d'une belle saveur, où brille Sidney Béchet.

Dans les tempos lents la clarinette de Béchet n'a vraisemblablement jamais mieux chanté qu'en *Blues In Thirds* (1940).

Il y a là un dédain de l'effet facile, une tension intérieure allant crescendo pour éclater dans les dernières mesures, un lyrisme d'abord discret puis s'affirmant dans la véhémence. Ceux qui, par esprit de jeu, ont accepté la gageure de citer les « dix petits disques pour l'île déserte » en répondant à l'un des questionnaires favoris des revues spécialisées, ont souvent nommé *Blues In Thirds*. Béchet, avec Earl Hines et Baby Dodds, tire un parti inattendu de la formule austère et redoutable du trio. Il n'est point de pari semble-t-il que Béchet ne puisse tenir et gagner. Aucune circonstance ne le gêne, et rien ni personne ne le font plier. Tout s'efface devant lui. Tout, excepté Louis Armstrong — qu'il retrouve une seconde et dernière fois dans *2/19 Blues*, *Down In Honky Tonk Town*, *Coal Cart Blues*, *Perdido Street Blues* (1940). On sent, dans ces œuvres, le choc de deux titans. Normalement la trompette devrait s'imposer au détriment du saxophone soprano. Mais Béchet ne peut s'incliner. A aucun moment il n'abdique. Ses solos sont aussi énergiques et imperturbables que ceux de Satchmo, sa partie dans les ensembles n'est jamais un simple contre-chant. Béchet relève un défi, il fait front. On sent une lutte sourde, quoique merveilleusement accordée sur le plan de la sensibilité musicale, un combat sans merci mais d'une incontestable loyauté. Point de virtuosité gratuite, point d'échappatoires ou d'artifices en ce débat colossal, gigantesque, démesuré.

3. **L'art de Sidney Béchet.** — Beaucoup de mélomanes n'aimant pas particulièrement le jazz ont été séduits par Sidney Béchet. C'est que Béchet a su, tout en respectant le langage jazziste, donner à sa musique un caractère généreux, ardent et original. Plus lyrique qu'Armstrong, il est immédiatement aimable, attachant. Il cherche volontiers à plaire. C'est sans grands risques car le thème choisi, serait-il le plus insignifiant, le mieux destiné à l'éveil des émois faciles, prendra sous ses lèvres et ses doigts une dimension nouvelle, se vivifiera et se spiritualisera. Béchet improvise sur le moindre canevas, et sans autre limite pour lui que l'épuisement corporel, des phrases grandioses, somptueuses, qui paraissent se dévider selon une logique et avec une sûreté de

musique écrite. De cette source intarissable la mélodie coule sans heurts et sans caprices. Maxime Saury, qui releva d'après les disques un grand nombre de solos de Béchet, a très judicieusement souligné l'allure sinusoïdale de la démarche mélodique chez cet artiste dont la pensée apparaît spontanément discursive et toujours dispose à s'ordonner. « De part et d'autre de quelques notes voisines, Béchet développe l'idée. Toute l'inflexion tient ici dans l'assemblage des notes et non dans l'émission forcée de l'une d'entre elles. » Voilà qui aurait pu combler les esthéticiens de la courbe serpentine, ceux qui voyaient dans l'ondulation le déplacement gracieux par excellence ou la traduction du mouvement souple de la vie. Ajoutons toutefois que Béchet ne répugne pas à l'effet de contraste et sait mettre en valeur, de loin en loin, cet ondoiement de la ligne par une série de notes « piquées » qui en rehaussent l'effet et lui épargnent la monotonie. « Il n'est pas rare, écrivait Jean Cocteau, que le saxophoniste se grise et se mette à monologuer dans le vide comme certains ivrognes se racontent et se répètent interminablement. Pareille chose n'arrive jamais à Béchet. Il ne bavarde pas, il parle. Et sa parole est toujours émouvante et puissante. »

Béchet a su de très bonne heure enrichir sa palette harmonique. Les changements de tonalité, l'emploi des quintes augmentées, des septièmes diminuées furent monnaie courante dans son jeu, dès les premiers enregistrements des « Feetwarmers », dès 1932, en raison des thèmes qu'il se plaisait à élire, arranger ou composer. Béchet n'a pas abandonné l'esprit mais bien la lettre de la musique néo-orléanaise. En ce sens il s'apparente à Armstrong dont le langage — comme c'est le cas chez tous les grands — est un écart par rapport à la moyenne et

dénie son appartenance à un style d'époque au moment même où il l'incarne et, en l'accomplissant, le dépasse. Il y a d'ailleurs chez Béchet un notable goût de l'exotisme. Il n'a pas rechigné à enregistrer avec Willie The Lion Smith des œuvres de musique haïtienne, ces *Tropical Mood*, ces *Rose Rumba*, ces *Meringue De Amor*, que le purisme jazziste ne se fit pas faute de vilipender. D'une façon moins accusée beaucoup de ses thèmes *(Indian Summer, Jungle Dream, Chant Of The Night)*, dont il distille le charme insolite, échappent à la tradition stricte de La Nouvelle-Orléans. Le jeu même de Béchet, ses conceptions rythmiques, plus libres et plus riches que celles des maîtres de sa génération — Armstrong mis à part, bien entendu — l'autorisaient à s'associer à des artistes très divers dont certains n'ont aucune attache louisianaise : Leonard Ware (qui fut en 1938, à ses côtés, l'un des premiers adeptes de la guitare électrique), ou Clyde Hart (pianiste de la génération et de la tendance de Teddy Wilson), ou Kenny Clarke (drummer de l'école bop), ou Solal (artiste inclassable et éblouissant). Soucieux de varier son répertoire, Béchet eut jusqu'au courage de traiter, sans aucune tentation d'allégeance, le thème ellingtonien de *The Mooche* en choisissant un tempo plus lent que celui de Duke et qui renouvelle radicalement l'atmosphère du morceau. Miracle de Béchet arrangeur et non plus soliste, miracle d'un Louisianais fidèle à la Louisiane mais qui sait se souvenir d'elle au-delà du rituel et du coutumier.

La forte personnalité de Béchet se révèle dans l'unité d'une manière que ni le temps ni les entourages multiples ne sont parvenus à profondément modifier. Béchet souffre, du reste, moins que tout autre musicien des associations dangereuses. Quel que soit le bain où il se trouve plongé on ne le sent jamais dans l'inconfort. Il joue avec une fougue, une exubérance, un emportement viril que rien ne saurait inhiber. Sa musique

est à la mesure de sa silhouette trapue, de sa santé de bûcheron. Il y a chez lui une verve indocile, impérieuse, un élan martial et comme un accent d'allégresse permanent. Conscient de ses exceptionnelles capacités physiques, Béchet ne manquera pas au cours de sa carrière de pèlerin d'inviter en scène, malgré la différence d'âge, les jeunes artistes de ses orchestres à se fixer sur une note qu'il maintiendra longuement bien après qu'ils auront, exténués, demandé grâce. Coquetterie d'un homme dominateur, et compulsion normale chez un héros de La Nouvelle-Orléans du début du siècle où la joute musicale participait de la loi collective.

On n'a pas toujours situé Béchet clarinettiste à la place exacte qui lui revient. C'est cependant celui qui, au-dessus de tous, donne à l'instrument une noblesse et une fermeté incomparables. La clarinette, objet de choix dans la musique « Nouvelle-Orléans » a été victime de désaffection dès l'époque classique du jazz. Les meilleurs clarinettistes noirs, tels Johnny Dodds, Jimmie Noone, Barney Bigard, Albert Nicholas ont formé leur style avant la révolution armstrongienne et — sauf peut-être les deux derniers — n'en ont pas tiré d'enseignements. Dodds excelle dans les blues lents mais sa sonorité n'a point l'admirable trempe de celle de Béchet et sa technique, très déficiente comme sa mise en place rythmique, lui interdit, presque toujours, de s'exprimer comme il le voudrait en tempo vif, voire en tempo modéré. La sonorité de Noone est, au contraire, magnifique, opulente et ligneuse. Il lui arrive aussi, comme c'est le cas dans *Clambake In B-flat*, d'égaler en force assertive Sidney Béchet, mais les exemples de cette espèce sont rarissimes et la plupart du temps le musicien bêle et larmoie. Barney Bigard plus proche de Noone que de Doods ou de Béchet par le timbre riche en harmoniques aigus, a possédé en sa jeunesse de l'originalité et de la force mais, même à l'apogée de sa carrière, aucune œuvre de lui ne s'est imposée de la façon pressante et définitive de *Blues In Thirds*. On peut en dire autant d'Albert Nicholas en dépit d'une aisance, d'une assurance et d'une désinvolture supérieures à celles de ses aînés. Dans la musique européenne la clarinette faisait figure d'instrument mineur, un peu grêle, insusceptible de vigueur. Ce sont les musiciens de La Nouvelle-Orléans — Sidney Béchet surtout — qui ont montré ce qu'elle pouvait être et qui l'ont émancipée. Plus tard Michel Portal, jouant du Boulez, n'oubliera pas les sons puissamment vibrés dont sa fréquentation du jazz lui avait suggéré la pratique.

Béchet affectionna d'abord la clarinette mais témoigna d'une dilection plus grande encore pour le saxophone soprano

en qui, très tôt, il sut trouver un serviteur plus adéquat à son lyrisme, à son goût de l'ornementation, à son souci d'exploiter toute l'étendue de la tessiture sans être gêné dans l'aigu par l'étroitesse et la stridence du timbre. De ce merveilleux outil de cuivre il tire une sonorité ronde, flamboyante, animée d'un vibrato appuyé et exceptionnellement serré. Un doigté très sûr, un souffle énorme sont ici ses qualités les plus évidentes, avec la justesse, remarquable, si difficile à obtenir sur l'instrument. Béchet sopraniste a eu son meilleur disciple en Johnny Hodges. Le solo de Hodges dans *The Sheik Of Araby* est bien celui d'un émule. La vogue du « New Orleans Revival » précipita vers Sidney Béchet beaucoup d'élèves : Bob Wilbur en Amérique, Claude Luter en France, pour ne citer que deux des plus connus d'entre tous. Plus tard, le saxophone soprano touchera une autre génération, en premier lieu grâce à John Coltrane qui jouera, en signe d'estime et de respect *Blues For Béchet*, en second lieu grâce à Albert Ayler qui ne cachera pas son intention de réveiller, régénérer l'art de la Louisiane primitive. « La force du son de Béchet, dira Albert Ayler, la force de son vibrato, c'est fascinant. Il représente pour moi la pleine vie qu'ont perdue les musiciens modernes. Je souhaite retrouver, réincarner cet esprit-là. Il nous reste à faire ce que faisaient tout au début des hommes tels qu'Armstrong ou Béchet : leur musique était réjouissance, et d'elle naissait la beauté. Ce qui fut ainsi au début, doit être de nouveau, et toujours. »

4. Les années de la revanche (1940-1958). — Le succès de Béchet, après sa traversée du désert, ne se démentira plus. Il enregistre abondamment : avec Muggsy Spanier, *That's A Plenty*, *Four Or Five Times* (1940) ; avec Henry Allen, *Egyptian Fantasy* (1941) ; avec Charlie Shavers, *Georgia Cabin* (1941) ; avec Milton Mezzrow, *Bowin' The Blues*, *Gone Away Blues*, *Out Of The Gallion* (1945) ; une seconde version de *Really The Blues* (1946) et *Chicago Function* (1947).

C'est à Paris cependant que Béchet amorcera une seconde carrière, à Paris qui, trente ans plus tôt l'avait ignoré, puis gentiment accepté, puis peu à peu oublié. Le Festival de Pleyel, du 8 au 15 mai 1949, sonne pour lui l'heure de la revanche. Accompagné par l'orchestre de Pierre Braslawsky, Béchet participe à six des neuf concerts. Il est acclamé, ova-

tionné. Dans son compte rendu de la revue *Jazz Hot* André Hodeir écrit alors : « Le grand triomphateur du Festival c'est sans nul doute Sidney Béchet dont chaque apparition sur scène soulève une vague immense d'enthousiasme. Il a réussi à faire l'unanimité autour de son nom. Aucun amateur, aucun musicien, et dès le premier soir, n'a émis la moindre réserve à son égard, car il possède une qualité très rare : la présence. Il joue avec une telle foi, une telle jeunesse que les plus difficiles sont conquis. C'est *la joie* vraiment que nous apporte Béchet. » En l'espace de quelques jours sa réputation égale, dépasse même celle d'Armstrong. Il ne va guère tarder à vivre en France, à s'associer notamment avec Claude Luter et à jouer, régulièrement, au Vieux-Colombier. En 1951 Béchet se marie dans la liesse de Juan-les-Pins, ville qu'il fréquente désormais chaque été.

Elle est curieuse cette destinée parisienne qui s'ouvre tragiquement dans les années vingt et qui s'accomplit dans les années cinquante. Béchet a raconté dans son livre *Treat It Gentle* comment son aïeul paternel avait séduit Marie, la belle quarteronne, que convoitait aussi un riche planteur. Omar fut pourchassé dans les marais et tué par un esclave pour une récompense misérable. Le planteur recueillit l'enfant d'Omar, par amour de Marie, l'éleva, lui donna son nom : Béchet, nom d'origine française, auquel nous restituons l'accent aigu, et qui n'a peut-être pas été pour rien dans l'inclination sourde et par deux fois manifestée chez Sidney de s'établir à Paris et de s'y faire « reconnaître ».

Dès 1949 les disques français de Béchet abondent. *Cé Mossieu qui parlé*, *Béchet Creole Blues*, *Les Oignons* (1949) sont excellents. Tous trois se rattachent à la tradition de La Nouvelle-Orléans métisse, celle que répandit de façon plus systématique

Kid Ory aux Etats-Unis. *Les Oignons* — n'était-ce point leur destinée — vont tirer des larmes à ceux qui font profession d'orthodoxie et qui, abusés par le titre, ignoreront l'origine louisianaise de ce vieux thème ressuscité. *Si tu vois ma mère* (1952), *Petite fleur*, *Temperamental*, *As-tu le cafard* (1954), *Dardanella* (1955), seront les succès d'un musicien populaire. Ce musicien-là n'est sans doute pas aussi admirable que le soliste de *Really The Blues* mais il a gardé un extraordinaire contact avec les foules et son ardeur, sa verdeur n'ont guère faibli.

En décembre 1958 — il devait mourir à Garches le 14 mai de l'année suivante — Béchet joue, une dernière fois pour le disque un *Blues du Père Noël*, ce Père Noël généreux et insensible aux assauts du temps, dont il est, dans l'imagerie sociale, une réplique visible. Le phénomène Béchet par son ampleur intéresse autant que le musicologue, le sociologue. « Tel le tzigane d'autrefois — écrit Frank Ténot — Béchet sait placer la phrase qui émeut, l'inflexion accessible à chacun, la citation que tout le monde reconnaît. » Cette remarque nous paraît très juste. Pourtant, si la musique de Sidney Béchet, d'un abord aisé, atteint le grand public, elle n'atteint pas que lui. « Car il est bien vrai qu'il y a tout chez Béchet — nous citons le grand quartettiste Alfred Loewenguth — l'intuition miraculeuse qu'on ne trouve que chez les êtres d'exception, le souffle, le pathétique et la sérénité des grands musiciens. Et cette sonorité, cette manière de faire vivre chaque note et chaque silence, cette manière de vibrer, cette technique que l'on sent et qui jamais ne s'étale. On voit bien qu'il est fou de son art, cet homme, que la musique est pour lui fonction vitale. Comme on aimerait que tous les musiciens fussent comme lui. Quand on connaît, par ailleurs, des musiciens du type fonctionnaire, on croit rêver. »

Chapitre IV

DUKE ELLINGTON

Tandis que Louis Armstrong imposait la monodie accompagnée, des organisateurs de musique, abandonnant le contrepoint primitif, reconstruisaient un jeu d'ensemble sur la base d'une écriture harmonique verticale et, multipliant peu à peu leur personnel, élargissaient la formule de l'orchestre. Le plus génial d'entre eux a nom Duke Ellington.

Fils d'un artisan de Washington, Edward Kennedy « Duke » Ellington est né le 29 avril 1899. Très jeune, Edward Kennedy se promettait de devenir architecte. Il entra pour se procurer l'argent nécessaire à ses études comme barman dans un établissement de nuit de Washington. Il ne resta pas un long temps derrière le comptoir : il se fit applaudir au piano. Applaudir et consacrer musicien. Il dirigea de petits ensembles pour soirées dansantes, figura bientôt au sein d'orchestres en renom : Doc Perry, Russell Wooding, Wilbur Sweatman, Elmer Snowden et, en 1923, devint effectivement architecte — des sons. Il donna ses premières compositions au petit groupement qu'il avait formé pour le « Baron's » de New York. Déjà, la musique de Duke ne ressemblait à aucune autre. Harlem fut conquis, et Broadway, à son tour, lorsque Ellington entra au « Kentucky Club ».

L'orchestre de Duke comptait une dizaine de musiciens parmi lesquels on peut retenir en 1926 : Arthur Whetsel, puis Bubber Miley (trompette) ; Otto Hardwick (saxo alto) ; Charlie Irvis (trombone) ; Fred Guy (banjo) ; Harry Edwards (contrebasse) ; Sonny Greer (batterie). On prend contact avec cette musique en écoutant *Animal Crackers* et *Lil Farina* qui parurent en novembre. Vers la fin de l'année 26, Tricky Sam Nanton remplaça Irvis au trombone et le saxophoniste baryton Harry Carney entra dans l'orchestre. Six faces furent publiées dont *Birmingham Breakdown* et *East Saint-Louis Toodle-Oo*. En 1927, Duke remania son groupement qui se produisit au « Cotton Club » et apparut comme la meilleure grande formation de jazz d'Amérique.

Duke Ellington se signalait à l'attention de l'auditoire par

une écriture libre, certes, que ne tolérait pas l'harmonie académique, mais extrêmement piquante. La littérature du jazz s'enrichissait avec lui profondément et, comme c'est le droit pour tout art neuf, le faisait en créant sa propre syntaxe. Simultanément, Ellington renouvelait le climat du jazz en orchestrant d'étranges thèmes que développaient, sur une dure assise rythmique, les claires anches et les sombres cuivres « wa-wa ». D'emblée, Ellington découvrait pour l'orchestre de jazz le langage original qui lui manquait.

1. **La période 1927-1930.** — *Fletcher Henderson, précurseur du Duke.* — Dès les premières œuvres ellingtoniennes, on éprouve la satisfaction d'entendre un orchestre qui n'est plus simplement une toile de fond pour grands solistes comme l'était celui de Fletcher Henderson. Henderson, reconnaissons-le, qui rêvait en 1922 de devenir un Paul Whiteman de couleur, fit davantage et prépara le terrain qu'exploitera Duke Ellington. Le groupement blanc de Whiteman jouait la carte d'un burlesque vulgaire quand ses orchestrations prétentieuses et pesantes n'étouffaient pas la personnalité des musiciens. Henderson dota la musique de jazz du cadre d'un vaste ensemble sans sacrifier à l'effet grotesque et en accordant aux individus la possibilité de s'exprimer. Il eut en outre le mérite de confier l'élaboration des parties écrites à des arrangeurs noirs de talent, Don Redman, Horace Henderson (plus tard Bennie Carter). Ces arrangeurs ouvrirent la voie au jazz moderne de grand orchestre, à Duke Ellington qui suivra leur exemple et s'inspirera de leurs productions pendant les premières années de sa carrière. Malgré sa réelle valeur, la formation de Fletcher Henderson d'avant 1927 (et même durant sa meilleure période de 1927 à 1930) était loin de présenter l'intérêt de celle de Duke. L'écriture des orchestrations demeurait assez rigide, évoluant dans une seule tonalité, utilisant strictement les accords parfaits. Le *Sugar Foot Stomp* de 1925, avec son introduction, son chorus d'ensemble, ses successions de soli, ses « breaks » fréquents, son improvisation collective finale, offrait une structure stéréotypée. Duke Ellington sera plus adroit.

Ce qu'apporta Ellington. — Le vocabulaire harmonique de Duke, initialement identique à celui de Fletcher Henderson, s'élargira progressivement et lui permettra quelques audaces (ex. : les accords de quinte augmentée de *The Mooche* ; l'effet de

cadence rompue à la conclusion de *Creole Love Call*). Du point de vue structural, le Duke étendra et parfera la construction d'un morceau sur plusieurs thèmes, d'où découlent tout un jeu d'oppositions, des modulations savoureuses (ex. : *Black And Tan*) et une plus grande variété possible de plans. Autre chose contribua enfin à la précellence de l'orchestre d'Ellington : le style qu'il sut imposer à tous ses musiciens, sans pour cela contraindre leur personnalité. Alors que Fletcher Henderson laissait les solistes — d'ailleurs remarquables — jouer chacun à sa façon, Duke réalisa le miracle de l'unité dans la diversité, rendant son groupement immédiatement reconnaissable. Et, de fait, si certaines œuvres du Duke de 1926 à 1929 font encore songer à Fletcher Henderson et sont avant tout de la musique de danse, robuste, sèche, la musique « jungle » est essentiellement nouvelle, appartient en propre à l'orchestre d'Ellington.

Cette musique « jungle » éminemment impressionniste compose pour l'auditeur une Afrique fantastique où règnent tous les sortilèges, toutes les menaces et recrée par le son l'accablante épaisseur de la forêt. La trompette et le trombone « wa-wa », la clarinette et les saxes, jouant de sobres phrases, usant avec insistance du portamento, complotent sur la trame rythmique obsédante que fournissent la basse et la batterie valorisant un temps sur deux. C'est à cette forme d'expression que se rattachent les quatre œuvres les plus marquantes de la première période ellingtonienne. *Black And Tan Fantasy* (dont il existe plusieurs moutures légèrement différentes), *Blues I Love To Sing* et *Creole Love Call* furent enregistrés en 1927 ; les premières versions de *The Mooche* en 1928. Œuvres de même esprit donc, mais sans aucune ressemblance de détails

bien que faisant appel au climat du blues. L'atmosphère même est, chaque fois, différente : tragique dans *Black And Tan*, âpre et inquiétante dans *Blues I Love To Sing*, mélancolique dans *The Mooche*, presque sereine dans *Creole Love Call*. L'écriture de Duke est encore d'une grande simplicité. L'originalité du langage réside dans le choix des phrases et de certaines mixtures de timbres (la trompette et le trombone bouchés jouant à la sixte en *Black And Tan*; les deux clarinettes et le saxo alto contrechantés par une trompette bouchée pour l'exposé de *The Mooche*). Ces acquisitions suffisent à montrer combien Ellington se trouvait à cette époque en avance sur les meilleurs arrangeurs contemporains.

Cependant, la beauté des thèmes, les détails d'orchestration, n'eussent point suffi à placer l'orchestre Duke Ellington au plus haut rang des formations de jazz. La part de l'improvisation, encore prépondérante au sein de cette musique élaborée, l'originalité même des arrangements exigeaient des musiciens qu'ils fussent plus que de simples exécutants.

Dès 1928, l'équipe d'Ellington comprenait, à une exception près, la pléiade de solistes qui devaient lui assurer pendant près de quinze ans une incontestable supériorité sur tout autre groupement de même importance numérique : le trompette Bubber Miley (que remplacera Cootie Williams), le trombone Tricky Sam Nanton, le clarinettiste Barney Bigard, les saxophonistes Johnny Hodges — alto — et Harry Carney — baryton —, Duke lui-même, au piano. Arthur Whetsel et Freddy Jenkins (trompettes) complétaient la section des cuivres. Fred Guy (banjo), Wellman Braud (contrebasse) et Sonny Greer (batterie) constituaient une section rythmique, moins exceptionnelle sans doute que celle des mélodistes mais qui savait servir avec discipline, au gré de leur auteur, les œuvres qu'elle avait à charge d'accompagner.

Ces œuvres, parmi lesquelles il est difficile de faire un choix, ont été écrites en tenant compte du tempérament des musiciens.« Il faut toujours savoir, a dit Duke Ellington, sous forme de boutade, quand on compose de la musique, de quelle façon

l'homme qui devra l'exécuter joue au poker. » En vérité, on voit mal ce que deviendraient les thèmes du Duke, interprétés par d'autres solistes que les siens. C'est pourquoi à l'inscription des mérites de la musique ellingtonienne, on doit joindre toujours la mention de ceux qui, si pleinement, l'accomplissent. Il est impossible de séparer la réussite collective de *Black And Tan* de la réussite des solos de Miley et de Tricky Sam, maîtres du style « jungle ». Sans la clarinette velouteuse de Bigard, sans l'admirable et ensorcelant chorus de Hodges, *The Mooche* (version *His Master's Voice*) ne serait peut-être pas un chef-d'œuvre. Même la voix rauque d'Adelaïde Hall est pour beaucoup dans le charme quasi exotique de *Creole Love Call* et de *Blues I Love To Sing*.

2. **La période 1931-1939.** — A la période de recherche qui s'achève en 1930, succède une période de maturation qui va s'étendre environ sur dix années. Le personnel de l'orchestre y demeure à peu près stable si ce n'est qu'en 1932 le nombre des musiciens passe de douze à quatorze par l'engagement du trombone Lawrence Brown et le retour d'Otto Hardwick, et qu'en 1935 Duke fait appel à Rex Stewart en remplacement du trompette Freddie Jenkins et à Billy Taylor, le rival du grand John Kirby, pour le poste de second contrebassiste. De 1931 à 1939, Ellington exploite ses découvertes antérieures, tant au point de vue de l'écriture qu'au point de vue des genres et des alliages de sons. Cependant, comme M. Andrico a eu le mérite de le montrer, les modulations d'*It's A Glory* (1931), de *Dear Old Southland* (1933), la tentative polytonale de *Lightnin'* (1931), l'emploi de l'accord de sixte augmentée au début et à la fin de *Hyde Park* (1933), des neuvièmes de dominante successives de *Mistery Song* (1931) attestent un certain enrichissement de la palette ellingtonienne, qui — c'est une des raisons de l'adjonction d'un sixième cuivre et d'un quatrième saxophone — donne une place de plus en plus importante à la dissonance.

Avec *Mood Indigo* (fin 1930) apparaît cependant un nouveau style qu'on pourrait appeler « musique d'atmosphère ». Ce style se caractérise par le choix de thèmes fort peu rythmiques, en valeurs longues, dont l'exposé occupe généralement une grande partie des plages. Ces thèmes sont moins saillants mélodiquement qu'harmoniquement ; ou plutôt, c'est dans la combinaison d'un certain climat harmonique et de certaines fusions de timbres (cuivres bouchés et clarinette jouant dans le chalumeau) que réside leur originalité. Ils sont exécutés « straight », c'est-à-dire sans improvisations ni sonorités à violents effets expressionnistes. On a pu reprocher à Ellington, relativement à cette musique d'atmosphère, de trop sacrifier à la manière doucereuse dont *Solitude* (1934) est un autre modèle. Des pièces de cette sorte ne manquent pas de charme bien que leur succès populaire et leur reprise par des orchestres de « variétés » aient conspiré à les affadir. Chez Duke Ellington, elles demeurent délicieusement traitées et toujours grâce à un surprenant coloris sonore.

Parallèlement aux recherches de la musique d'atmosphère, des œuvres telles qu'*Echoes Of The Jungle* (1931) représentent l'acmé d'un style qui contribua largement à la gloire du groupement. L'oppressant *Echoes Of The Jungle* paraît capter l'essence de la vie équatoriale sauvage, énigmatique, palpitante, dont la trompette et le trombone bouchés, l'alto et la clarinette expriment tour à tour le symbole sonore. Le banjo lui-même, cessant de participer à la claudication rythmique émerge un instant pour un effet pittoresque où s'accuse le caractère évocateur déterminé de la composition. Toutefois, *Echoes Of The Jungle* et *Solitude* sont des points extrêmes entre lesquels l'art d'Ellington déploie tout un éventail de ressources expressives. C'est avec *Moon-*

glow et *Saddest Tale* (1934) que le génie ellingtonien s'affirme le mieux et produit les pièces les plus significatives des années trente.

Il est rare que le Duke donne un chef-d'œuvre à partir d'un thème dont il n'est pas l'auteur : *Moonglow* est une exception. On ne peut s'empêcher de remarquer malgré tout que le morceau, l'un des plus beaux du répertoire du jazz, eût pu être signé de lui, tant sont ellingtoniens ses contours et sa teneur harmonique. Duke l'a paré d'une orchestration prodigieusement chaleureuse. Mais le plus étonnant est la manière dont la paraphrase de Cootie Williams s'insère dans le contexte proposé. Triomphe d'Ellington : le concerté et l'improvisé se rejoignent, s'adoptent, comme s'ils avaient été depuis toujours conçus l'un pour l'autre. Enfin Cootie, tout comme Johnny Hodges à sa suite, se montre ici particulièrement inspiré. *Saddest Tale* est de bout en bout admirable. L'atmosphère voluptueuse de *Moonglow* fait place à un climat tragique, hallucinant que situent les deux vers psalmodiés par Ellington dès l'introduction. Avec une grande économie de moyens, Duke enveloppe chaque solo d'un remarquable nuage orchestral, l'une des plus parfaites réussites du genre. Cette œuvre résolvant dans le sens de la résignation un débat né de l'affrontement de la peine, est d'une poésie infinie, et compte au nombre des mieux écrites.

Les dernières années 30 sont encombrées de morceaux commerciaux mais la décennie, dans son ensemble, frappe par sa richesse. Qu'on y retrouve les heureux mariages de timbres des premières années ou qu'on y découvre de nouveaux procédés, comme ces phrases de saxes et de cuivres auxquelles s'opposent une ou plusieurs notes de trombone du plus saisissant effet [*Sump'n About Rhythm*, *Harlem Speaks* (1933)], les productions d'Ellington manquent rarement d'intérêt. Leur variété même confirme l'étendue du génie de Duke à qui l'on doit aussi bien la musique emballante de *Merry Go Round* (1933), de *The Gal From Joe's* que celle, pleine de fraîcheur et d'esprit de *Ducky Wucky* ou que celle encore, hautement colorée, de *Limehouse Blues* (1931), de *Blue Feeling* (1934), de *Bundle Of Blues* (1933). Enfin, douze ans après la première *Black And Tan*, le Duke cisèle une nouvelle version de son vieux chef-d'œuvre qui, conçue dans un esprit et réalisée par des moyens assez différents, atteint à l'émotion la plus intense. Là encore, on peut saisir à quel point l'art d'Ellington, avec le temps, a développé ses richesses sonores et harmoniques.

A la louange du Duke Ellington de 1931-1939 doit s'ajouter une fois de plus celle qui s'adresse à ses solistes. Ils sont maîtres de leur art, leur talent s'est magnifiquement épanoui. Mieux : plusieurs années de travail en commun leur ont donné une tournure d'esprit semblable qui, sans nuire à l'originalité de chacun renforce l'homogénéité du groupe. Il est impossible d'entendre l'ensemble d'Ellington sans immédiatement l'identifier.

Johnny Hodges presque unanimement tenu pour le premier saxophoniste alto jusqu'à l'apparition de Charlie Parker, sème en de nombreux disques ses chorus toujours inspirés. Tricky Sam, l'inimitable, excelle dans les blues lents et les morceaux de style « jungle ». Harry Carney est encore, à l'époque, le seul musicien qui soit capable de tirer une sonorité émouvante du saxophone baryton. Pour Rex Stewart, Lawrence Brown, Barney Bigard et Cootie Williams, le Duke ira jusqu'à inaugurer la forme du concerto de jazz, réservant à chacun d'eux une plage entière. Les concertos dévolus à Brown et à Stewart ne sont guère réussis, il faut l'avouer : ainsi *Trumpet In Spades* (1936) n'est qu'un puéril exercice de virtuosité de Rex ; mais *Clarinet Lament* (1936) de Bigard est truffé d'excellentes trouvailles et *Echoes Of Harlem* (1936) est un des plus beaux disques de Duke. Tout au long de l'œuvre Cootie Williams fait preuve d'un art très sûr. La trompette bouchée, susceptible d'inviter le soliste à l'effet se trouve sollicitée ici pour une musique que n'amoindrit aucune note superflue, que ne flétrit aucune faute de goût.

Çà et là, au cours des œuvres de cette période, Duke Ellington au piano s'octroie un chorus, place quelques accords ingénieux, construit une originale introduction : pianiste d'orchestre idéal, s'effaçant volontiers, intervenant de façon opportune, connaissant toutes les possibilités de son instrument. Paris put applaudir deux fois Duke Ellington avant la dernière guerre. La première fois en 1933 où il donna trois récitals à la salle Pleyel, la deuxième fois en 1939, où il se trouvait à la veille d'un éclatant renouvellement.

3. Duke Ellington face à Lunceford et Basie. — Malgré l'excellence de ses solistes et la facture toujours plus parfaite de ses orchestrations, la suprématie de l'orchestre de Duke Ellington était, à la veille de la guerre, sérieusement mise en doute par nombre de connaisseurs. On lui préférait souvent les ensembles de Jimmie Lunceford ou de Count Basie. Le premier, grâce au talent de son animateur Sy Oliver, héritier des conceptions de Duke, jouait une musique raffinée, d'une riche diversité, remettant à l'honneur le « two-beat » et où les demi-teintes voisinaient avec les effets de trompette dans l'aigu les plus révolutionnaires. Count Basie, venu du Middle-West, avait conduit à New York une étonnante équipe de solistes : Hershel Evans, Lester Young (saxo ténors), Harry Edison, Buck Clayton (trompettes) et engagea le grand trombone Dicky Wells : il y avait là des musiciens capables de rivaliser avec ceux d'Ellington. Ces deux groupements surpassaient celui de Duke sur le plan du swing. L'orchestre de Lunceford jouait avec une précision rythmique et un sens des valeurs stupéfiants ; l'orchestre de Basie se présentait comme une vaste entreprise où tout, jusqu'aux arrangements volontairement dépouillés, se trouvait mis au service de l'euphorie rythmique. La fameuse section d'accompagnement formée de Count Basie (piano), Freddie Green (guitare), Walter Page (contrebasse) et Jo Jones (batterie) éclipsait il faut bien le reconnaître celle de Duke Ellington, bien qu'on ait tendance à mésestimer celle-ci, qui, dans ses bons jours, jouait d'excellente façon (ex. : *The Gal From Joe's*).

4. Le renouvellement de 1940-1942. — C'est en 1940 que Duke Ellington affirma de nouveau une incontestable supériorité. L'orchestre se mit à

sonner plus violemment, plus pleinement. La section rythmique s'améliora, Duke ayant découvert un tout jeune contrebassiste, Jimmy Blanton dont l'invraisemblable dextérité et la subtilité d'invention (ex. : *Jack The Bear*) firent oublier le pourtant remarquable Billy Taylor. Ben Webster donna au groupement la voix qui lui manquait, celle d'un saxophone ténor (ex. : *Conga Brava*, *Cotton Tail*, *Five O'Clock Drag*). L'écriture du Duke parvint au premier terme d'une évolution au cours de laquelle les combinaisons mélodiques n'avaient cessé de s'élargir, allant de trois à six lignes distinctes. Cet enchevêtrement des sections, l'utilisation de modes de constructions inédits joints à un évident enrichissement harmonique (ex. : *John Hardy's Wife*, *Blue Serge*) parèrent la musique ellingtonienne de nouveaux prestiges. Sans abandonner la manière « jungle » (ex. : *Ko-Ko*), la composition d'atmosphère (ex. : *Warm Valley*, *Dusk*, *Harlem Airshaft*, *Portrait Of Bert Williams*), le style de danse (ex. : *Jumpin' Punkins*, *The Sidewalks Of New York*), Duke Ellington en fit souvent la synthèse ou procéda à leur intervention alternative, à leur rapprochement contrasté (ex. : *Sepia Panorama*, *Chloe*). Toutes les découvertes de l'art ellingtonien antérieur se rassemblèrent et concoururent à l'éclosion des textes somptueux du début des années 40.

A compter de 1940, l'ensemble du Duke rejoignit ses rivaux sous le rapport du swing, exécuta nombre d'œuvres en tempo vif ou moyen, d'un dynamisme admirable. Les thèmes conçus en phrases courtes firent exploiter par l'orchestre en premier lieu le rythme, la section mélodique tout entière se mit à décrire de puissants mouvements d'oscillation (ex. : la remarquable rentrée de l'orchestre après l'exposition du piano dans *Bojangles*). Cette composition moléculaire prit soit la forme du riff (ex. : *In A Mellotone*, *Five O'Clock Drag*), soit une forme semblable, mais plus diversement structurée et que le Duke développait de façon ingénieuse.

Duke demanda aussi à Billy Strayhorn, un jeune arrangeur noir de talent qu'il découvrit à Harlem en 1939, quelques partitions dont le groupe fit un excellent usage. Billy Strayhorn procéda par petites touches dans *Clementine*, écrivant une orchestration nerveuse, charmante où, notamment, l'exposition en dialogue des cuivres et des saxes est fort bien venue. *Take The A Train*, une des plus jolies mélodies du répertoire de Duke, due de même à la plume de Strayhorn, s'agrémente d'un original interlude qui rénove l'architectonique des thèmes.

Si la collaboration de Billy Strayhorn fut et resta appréciable, c'est bien à Duke Ellington que revient le mérite d'avoir fait accéder la musique de jazz de grand orchestre à son niveau le plus élevé, *Concerto For Cootie* et *Ko-Ko* en sont deux preuves. *Concerto For Cootie* est de bout en bout une œuvre écrite. A une courte introduction fait suite l'exposé d'un thème comportant trois phrases parentes avec un « pont » à l'issue de la deuxième phrase. Un second thème, encadré par deux modulations est entendu avant la réexposition du groupe fondamental auquel succède une conclusion. M. André Hodeir voit ici « un moule qui n'est pas sans rappeler le da capo des Italiens du XVII^e siècle », la différence tenant à la manière dont Cootie Williams, tout en respectant le texte sait le faire vivre diversement par des effets de sonorité, tour à tour granuleux ou stridulants, unis ou tremblés, selon les nécessités des moments. Grâce à Cootie, le concerto de Duke est un authentique chef-d'œuvre de jazz. *Ko-Ko* est, à notre avis, plus beau encore et assurément plus saisissant. Il consiste en une suite de variations sur un thème de blues où Duke s'est efforcé d'établir une sorte de progression dramatique au moyen d'un vaste crescendo (tentative qu'il avait déjà menée à bien, mais d'une façon moins audacieuse dans *Crescendo in Blue* en 1937). Dans *Ko-Ko*, la musique « jungle » atteint à un degré de violence proprement inouï

et cependant cette violence ne s'exprime que sur la base d'une des partitions les plus fouillées que nous ait values le jazz orchestral. *Ko-Ko* abonde en formules surprenantes, comme ces accords plaqués sur un temps qui se doublent d'un autre accord, brutal, lancé, si l'on peut dire, à la volée, sur le temps suivant. Son harmonisation extrêmement dissonante, son relief sonore tantôt lugubre, tantôt déchirant, en font une pièce d'anthologie. Comme pour *Concerto For Cootie* l'improvisation semble être réduite au minimum mais le style demeure essentiellement jazziste.

Les merveilleux musiciens de Duke — ses vieux compagnons — nous les retrouvons partout. Ce sont toujours Hodges, admirable dans *Warm Valley*, Bigard et Rex Stewart qui se suivent dans *A Portrait Of Bert Williams*, Carney dans *Perdido*, Lawrence Brown dans *Across The Track Blues*, Tricky Sam qui est pour beaucoup dans la réussite de *Ko-Ko* et de *Blue Serge*. Lorsque Cootie Williams cessera de collaborer avec l'orchestre, un jeune trompette de talent viendra le remplacer : Ray Nance. C'est lui que l'on entend dans *Take The A Train* et *Bli-Blip*. Ce départ de Cootie annonce cependant une période de fréquents changements de personnel. Jimmy Blanton mourra, Barney Bigard quittera le Duke. L'année 1942 semble marquer un tournant.

4. La période 1942-1950. — La production de l'année 1942, au reste, ne saurait être placée sur pied d'égalité avec celle des deux années précédentes et ce, malgré les excellents *Main Stem*, *Perdido*, *The C Jam Blues*, *Sentimental Lady*, *What Am I Here For*. Peu à peu, le Duke va s'orienter vers une écriture plus complexe, sa musique va devenir quelquefois plus froide, souvent plus cérébrale. Pour une demi-réussite dans le genre impressionniste *(Lady Of The Lavender Mist)*, combien de tentatives infructueuses ! Le Duke dit volontiers son admiration pour George Gerswhin et sans doute

ne s'est-il pas rendu compte que la valeur esthétique de *Ko-Ko* dépasse mille fois celle du futile *Américain à Paris* ou de la déprimante et melliflue *Rhapsody In Blue*. Bien qu'il continue de faire appel au blues (album *Duke Ellington Plays The Blues*, 1945 et 1946), on peut douter qu'Ellington veuille en conserver la substance. Il s'intellectualise avec *Transblucency*, composition délicate sur le thème de *Blue Light* de 1938, où la voix diaphane de Kay Davis (mezzo soprano), le trombone de Lawrence Brown et la clarinette de Jimmy Hamilton, expriment une musique éthérée, qui touche moins profondément que celle d'*Across The Track*, de cinq ans antérieur. Très décevantes aussi seront des productions du type d'*Air Conditionned Jungle*, de 1947, concerto pour Jimmy Hamilton. Duke invite à le comparer aux compositeurs-symphonistes européens et suit par là un dangereux chemin. De 1944 à 1950 encore, vont sortir dans le genre « symphonique » sous la signature d'Ellington de vastes œuvres concertantes en plusieurs parties. *Black, Brown And Beige* (1944), *Perfume Suite*, *Frankie And Johnnie* (1945), *Deep South Suite* (1946), *Liberian Suite* (1947), *The Tatooed Bride*, composé à Paris en 1948, enregistré en 1950. Certaines de ces compositions comportent quelques bons moments musicaux. Quelques fragments — les meilleurs — sont spécifiquement jazzistes. C'est par eux que Duke nous rassure et nous fait revenir à lui.

Quelques disques méritent d'être cités : *Carnegie Blues*, extrait de la *Black, Brown And Beige* et surtout *Happy Go Lucky Local* (1 et 2), extrait de la *Deep South Suite*. *Happy Go* est même l'une des plus enthousiasmantes productions du Duke de l'après-guerre. Plusieurs thèmes sont développés presque uniquement par l'orchestre en tutti, dans

le style « jungle », le rôle des solistes n'étant qu'épisodique. L'harmonie, très dissonante, la composition, utilisant de nombreux procédés chers au Duke Ellington moderne, sont servies par des ensembles trapus, d'une magnifique ampleur. La colossale et vivante masse orchestrale semble avancer de façon assurée, puissante, impitoyable. De telles productions font penser qu'Ellington poursuit alors malgré tout sa marche dans la voie royale du jazz. D'autres confirmations nous en sont fournies par *Just Squeeze Me* ou *Midriff* (1946) et par deux concertos : *Jam-A-Ditty* (1947) et *Trumpet No End* (1946) dévolus à plusieurs musiciens.

Avec *Trumpet No End* nous nous trouvons en présence d'une véritable bataille entre les cinq trompettes de l'orchestre. Une introduction « wagnérienne » jouée en tutti, lance le premier soliste. Taft Jordan, d'abord mobile, incisif, tient pendant le middle-part une note aiguë dont il modifie constamment l'intensité par un vibrato d'ampleur variée, et termine d'une façon échevelée. Harold Baker lui fait suite, avec moins de fougue, mais tout autant de chaleur. Ray Nance joue le middle-part en « wa-wa » avec sa fantaisie coutumière et Francis Williams entre en lice, au troisième chorus, jouant plus haut encore que ses prédécesseurs, phrasant au-dessus du contre-*ut* avec une aisance étonnante. Il semble qu'il soit impossible de se hisser au-delà. Et cependant, au quatrième et dernier chorus, Cat Anderson (Ray Nance jouant à nouveau le pont) tire de sa trompette des notes plus incroyables encore qui vont atteindre, à la fin, le double contre-*sol*. L'orchestre tout entier soutient d'un bout à l'autre les solistes par de splendides « backgrounds ». Dans un tel disque les prouesses techniques ne servent qu'une exemplaire logique musicale et un swing forcené. Duke Ellington, comme par le passé, met d'ailleurs fréquemment ses solistes en vedette en adoptant la forme du concerto. *Golden Feather* (1946) est destiné à Harry Carney. La première partie de *Beautiful Indians (Minnehaha)* est écrite pour Al Sears (saxo ténor), la seconde : *Hiawatha* pour Kay Davis (vocaliste). Dans cette seconde plage le Duke recherche comme pour *Transblucency*, l'intégration à l'orchestre d'une voix humaine devenue quasi instrumentale à force de pureté. Deux autres disques : *On A Turquoise Cloud* (1947) et le nouveau *Creole*

Love Call (1950) par Kay Davis poursuivent un même genre d'expérience. *Sultry Serenade* (1947) est confié à Tyree Glenn (trombone) et dans une moindre mesure à Johnny Hodges, que l'on entend longuement en solo dans *Sultry Sunset*, *Esquire Swank*, *Magenta Haze* (1946). Déjà, l'année précédente, Hodges avait enregistré avec Duke *The Mood To Be Wooed* en tempo lent. La sonorité chaude et tendue de Hodges, son dur vibrato, ses larges inflexions comblent d'aise tous ceux qui l'écoutent. Il se tient ici très près des mélodies écrites par Ellington, les agrémentant simplement de quelques traits discrets et le miracle a lieu : Hodges fait naître un climat d'une mélancolie presque douloureuse, avec, malgré tout, on ne sait quelle fraîcheur, atteignant au grand art en dépit de la simplicité des moyens.

5. **Nouvelle rivalité de Duke et de Basie.** — Tout en essayant parfois maladroitement de se renouveler, Duke ménage, de temps à autre, d'agréables surprises à ses auditeurs. *Perdido*, *Oscalypso*, *Blues For Blanton* (1950), enregistrés en quartette, sont des œuvres séduisantes où les accents du violoncelle d'Oscar Pettiford se mêlent à ceux du piano, de la basse et de la batterie. Ces faces valent, non seulement par leur richesse rythmique, mais encore par leur climat sonore extrêmement original. De telles réussites sont rares. Du grand orchestre, on compte les pièces de qualité. *Fancy Dan* (1951) et *Three Little Words* (1953), *Things Ain't What They Used To Be* (1954), *Harlem Airshaft* (1955), ne suffisent pas à dissiper la nostalgie que l'on éprouve à la pensée de son glorieux passé. Sans doute le Duke ressent-il lui-même cette nostalgie. Il tente de donner le change en illustrant une histoire du jazz orchestral où il joue les thèmes popularisés par ses anciens rivaux [ex. : *Stompin' At The Savoy*, *In the Mood*, *One O'Clock Jump*, *Flyin' Home* (1955)]. Au reste, Ellington semble se désintéresser progressivement de l'organisation musicale et laisser à Billy Strayhorn le soin de la concevoir à sa guise. Le réenregistrement de *Ko-Ko*, par exemple, montre à quel point Duke trahit sa propre musique. Entre autres erreurs, un tempo plus rapide, que rien ne justifie, dépouille l'œuvre de son caractère poignant, de cette atmosphère d'angoisse, de meurtre, qui lui donnait sa profondeur affective. Ellington fait peut-être de l'excellente musique de danse. La grandeur s'y perçoit moins souvent que jadis. Les *Jeep's Blues* (1956) sont l'exception. Ce n'est pas l'album *A Drum Is A Woman* (1956), ceux enregistrés avec comme vedettes Ella Fitzgerald (1957), Mahalia Jackson (1958), Dizzy Gillespie (1959), Louis Armstrong (1960), Count Basie (1961),

qui auront pouvoir de modifier notre jugement. Ni ces recueils, ni ceux, plus ambitieux, de la *Suite shakespearienne* ou de la *Nutcracker Suite*, arrangement par Ellington et Strayhorn de l'œuvre trop célèbre de Tchaïkovsky, ne sauront nous faire retrouver le vrai Duke Ellington, celui de *Saddest Tale* et du premier *Ko-Ko*.

Si la formation de Duke est demeurée l'un des premiers ensembles de jazz du monde, elle a pu souffrir, de nouveau, d'une comparaison avec celle de Count Basie. En 1952, Basie, aidé par son directeur musical Marshall Royal, trouva une solution heureuse au problème du grand orchestre : exécution témoignant d'une puissance contenue, utilisation fréquente d'immenses trémolos, effets de masse où les pupitres des anches et des cuivres jouent le rôle d'une unique section. Le chef-d'œuvre de Count, dans le genre, est sans doute le célèbre blues en tempo medium lent : *Every Day*, que chante le remarquable Joe Williams. L'égal triomphe qu'ont remporté Duke Ellington (1956) et Count Basie (1957) au Festival de Newport ne saurait masquer la préférence que manifestaient alors pour le second la majorité des critiques et des musiciens. Certes, Basie n'avait plus ses grands solistes d'autrefois mais Duke avait perdu la plupart des siens. Boris Vian remarquait très justement, voici quelques années, qu'Ellington « suscitait le talent ». Après le départ de Cootie Williams, de Barney Bigard, de Rex Stewart, la mort de Tricky Sam, il avait révélé Ben Webster, Al Sears, Ray Nance, Clark Terry, Oscar Pettiford. Depuis lors, aucun musicien de semblable envergure n'était apparu au sein de l'orchestre. Seuls, Harry Carney et Johnny Hodges (qui s'était absenté de 1951 à 1956) maintenaient les interventions individuelles à leur ancien niveau.

6. **La carrière continuée.** — Malgré tout, si l'art collectif d'un Basie fut dans les années cinquante plus attachant que celui de Duke, il évoluait dans des limites étroites. La palette ellingtonienne, considérée dans l'Histoire, apparaît autrement plus riche. Récemment, Count Basie, à son tour, du reste, a pris conscience de la difficulté que le jazz orchestral éprouve à ne pas s'enliser. Quelques arrangeurs en revanche — nous pensons notamment à Gil Evans — ont découvert chez Duke des trésors inemployés et cherché à orienter l'écriture dans le sens que celui-ci imprima naguère à sa musique. Qu'on nous entende bien : les textes ellingtoniens portent toujours la marque de l'exceptionnelle intelligence, l'ensemble a conservé sa splendide — et inimitable — sonorité. Les réserves que nous formulons ne valent qu'en regard de ce à quoi le compositeur

nous avait accoutumés à l'apogée de sa carrière. Par ailleurs, le soliste a su, ces dernières années, briller du plus vif éclat, aux côtés de Johnny Hodges et de Harry Edison dans *Weary Blues* (1959), en compagnie de Max Roach et de Charlie Mingus dans *Money Jungle*, blues rapide en *ré* mineur, et *African Flowers* (1962), mélodie lancinante écrite elle aussi selon le cadrage du blues alors même qu'elle n'en sollicite pas les degrés. Joué rythmiquement de façon très libre, *African Flowers* doit son mystère aux cordes de contrebasse que Mingus fait bizarrement trémuler et aux accents d'un piano qui égrène, en *mi* bémol mineur, quelques notes discrètes tout au long de la ligne, curieuse, des harmonies. Ce chef-d'œuvre, d'un Ellington auquel le public parisien a pu, chaque année, depuis 1963, témoigner sa fidélité, est un des signes de l'invincible jeunesse d'un homme qui, malgré les déceptions qu'il a causées à notre amitié exigeante, a su, une fois de plus, nous combler. Il dépasse en intérêt, incontestablement, le *Concert de musique sacrée* donné à la cathédrale St John de New York (1968) et *Le concert de Manchester* (1969), malgré de très bons passages.

La perte la plus cruelle qui ait jamais affecté l'orchestre fut la mort, en mai 1970, de Johnny Hodges, que la maladie avait empêché d'enregistrer cette même année la *New Orleans Suite*, où l'on découvre le jeune Harold Ashby. Ellington, comme on l'imagine, fut très affecté par cette disparition soudaine. « Avec Johnny Hodges, déclare-t-il alors, c'est la moitié de ma musique et la moitié de moi-même que j'ai perdues. »

Toutefois, l'obsession d'Ellington sera, jusqu'à la fin, d'être en voyage, et de jouer, chaque jour. Il ira à Newport et en Union soviétique (1971), en Asie et en Océanie (1972), en Europe une fois de plus (1973). Alors qu'il sera hospitalisé, à la fin avril 1974, il rêvera de se rendre, en tournée, aux Bermudes. Ce dernier projet, la mort l'annulera le 24 mai 1974, à l'aube. Cinq mois plus tard, Harry Carney, compagnon et confident de Duke depuis l'adolescence, s'éteindra à son tour. A ce moment-là, il ne restera plus, dans l'orchestre maintenu par Mercer Ellington, que Cootie Williams comme témoin de cette aventure ancienne, longue et merveilleuse, qu'une affection étourdie ou une fantaisie des hommes, selon le mot de Jean-Robert Masson, n'était pas loin de croire susceptible « de saisir l'insaisissable et de piéger l'éternité ».

Chapitre V

LESTER YOUNG

Oliver, Armstrong, Béchet ont été — et à juste titre — considérés comme les chefs de file de l'école Nouvelle-Orléans. Duke Ellington incarne une tradition new yorkaise, celle qu'expriment aussi, pour leur part, un pianiste tel que Fats Waller, un saxophoniste tel que Coleman Hawkins. De ces musiques élaborées dans le climat et le contexte de la grande métropole du nord, l'allure est différente. Chez Waller, chez Hawkins, le blues apparaît, somme toute, assez peu souvent au répertoire. Ces artistes ont la volonté de s'approprier la « chanson américaine » — mais, simultanément, de la dénaturer en modifiant heureusement son esprit. Ainsi l'histoire des « songs » qui passent de Waller à Hawkins est-elle celle de successives métempsychoses. Plus net encore sera, chez Lester Young, le mépris de ces rengaines alors même que le blues restera son beau souci. Coleman Hawkins pourra régner sans partage sur le monde du saxophone ténor jusqu'en 1936. Cette autorité commencera d'être contestée dès que Lester Young apparaîtra. Avec lui, le jazz profondément se transforme. En inventant un langage il fait plus, en effet, que refuser l'influence alors toute-puissante de Hawkins : il ébranle, à Kansas City, les conceptions du jazz des années trente, et ce, dans l'ordre de la structure mélodique, de l'utilisation des harmonies, du découpage rythmique, du swing et de la sonorité.

1. Avant Lester : le règne de Hawkins. — Le saxophone n'était pas totalement absent de la vie musicale néo-orléanaise, mais les petits ensembles du jazz louisianais l'avaient négligé au profit de la trompette et de la clarinette. On parle de David Jones dont s'est inspiré Eugène Sedric chez Fats Waller, mais il apparaît comme l'exception. C'est pourquoi Eugene Sedric avec son phrasé simple et bondissant, avec sa sonorité « verte », représente plutôt qu'une manière typique de La Nouvelle-Orléans, une conception « primitive » du ténor. Celui-ci ne prendra d'importance que dans les orchestres blancs commerciaux, ceux de Jean Goldkette, de Paul Whiteman. C'est cependant un Noir, Coleman Hawkins, qui, dans le groupe de Fletcher Henderson, délivre, vers 1924, l'instrument de la prison des pupitres et, travaillant isolément, l'impose à l'attention des autres musiciens. Son effort, et celui de Barney Bigard (peut-être légèrement antérieur mais assurément moins efficace) portent leurs fruits. Les artistes blancs de Chicago, les premiers, intègrent le ténor aux ensembles d'improvisation. Une nouvelle voix est alors acquise au jazz et ne va pas tarder à tenir les premiers rôles au moment même où la clarinette entre en sa période de déclin.

De 1922 à 1934 Coleman Hawkins joue chez Fletcher Henderson. L'orchestre enregistre fréquemment et Hawkins devient célèbre. Son chorus de *The Stampede* (1926) est caractéristique de sa première manière : sonorité dure, d'une certaine lourdeur, phrasé hoquetant, invention limitée que ne compensent pas l'emportement et la fougue. Vers 1929-1930 s'ouvre une période au cours de laquelle sa réputation va grandir. Si le saxophone alto, malgré Hodges ou Bennie Carter, est alors considéré comme le frère cadet du ténor, c'est au rayonnement personnel de Hawkins qu'il le doit. Situation injuste au demeurant, surtout pour Hodges, discrètement inséré dans l'orchestre d'Ellington, musicien immense, moins suivi certes, mais sans doute de plus fine perfection. Quoi qu'il en soit, le Hawkins de 1930 a conquis une sonorité remarquablement expressive, profonde, richement timbrée. Il amorce une longue évolution qui le conduira du phrasé staccato encore sensible dans *Hello Lola* (1929) au legato de ses grandes années. *Can You Take It* avec Henderson (1933) met en lumière un moment intermédiaire de ce parcours : phrases liées et détachées y alternent. Le style de Hawkins durant les années 1929-1935 repose sur un enchaînement de phrases carrées où viennent s'insérer parfois des « breaks » très vifs (*Jamaica Shout*, 1933). Hawkins s'aventure volontiers dans l'aigu et recourt alors à des inflexions

« dirty » *(Hello Lola)*, utilise avec force le glissando, met en évidence certaines notes qu'il clame (*King Porter Stomp*, avec Henderson, 1932). Chacun de ces procédés relève d'une forme de plus en plus cohérente et organisée.

C'est cependant en tempo lent que s'affirme le mieux la personnalité de Hawkins. Il est le premier saxophoniste qui soit parvenu à jouer un slow dans un style vraiment jazziste (*One Hour*, 1929) et qui témoigne d'un sens réel du développement. Chose curieuse, à partir de 1930, il va briser ce système et s'orienter vers une nouvelle conception du slow qui fera fureur. Il s'agit d'une sorte de paraphrase, d'un discours disert, où le thème est enrobé dans des guirlandes de notes. Le tempo est transcendé, les valeurs irrationnelles abondent. C'est ce qu'on a appelé, on ne sait trop pourquoi, le style « rapsodique », dont certaines inflexions paraissent un peu molles (*I've Got To Sing A Torch Song*, *The Day You Came Along* avec Fletcher, en 1933).

Hawkins se trouve en Europe de 1934 à 1939. Il y perd le contact avec le jazz vivant et poursuit un itinéraire personnel qui ne va pas, du reste, à contre-courant des tendances générales dont il a été le précurseur. Son influence, qui s'exerce à retardement, s'affirme même, à New York, pendant ces années d'absence. Presque tous les jeunes ténors de valeur qui se révèlent alors sont de l'école de Hawkins : Hershel Evans, Ben Webster, Joe Thomas, Don Byas, Lucky Thompson et, même si certains de ses anciens imitateurs tendent, comme Chew Berry, à s'émanciper, ils n'en demeurent pas moins de sa lignée.

En Europe, Hawkins enregistre quelques disques qui sont demeurés célèbres : *Honeysuckle Rose*, avec un double chorus, modèle d'équilibre et de sobriété ; *Crazy Rhythm* qui profite de l'autoritaire accompagnement de Django Reinhardt et qui reste, en tempo vif, le plus bel exemple de son swing surpuissant ; *Out Of Nowhere* enfin, en tempo medium lent, admirable de lyrisme dramatique, et sommet, à notre sens, de toute l'œuvre du musicien. Ici et là, le phrasé détaché a cédé la place au legato comme l'annonçait déjà en 1935 *I Wish I Were Twins* : Hawkins évolue avec le jazz dans son ensemble. *Blues Evermore* (1936) — qui en dépit de son titre n'est pas un blues — laisse survivre la « rapsodisation » mais certaines phrases plus mesurées préfigurent l'esthétique de *Body and Soul*, œuvre qu'il gravera à son retour aux Etats-Unis, en 1939. Non seulement son étoile n'a point pâli mais elle brille soudain d'un nouvel éclat. Pourtant deux artistes au moins apparaissent comme des insoumis : d'une part Buddy Tate, d'autre part, et surtout, Lester Young.

2. L'apparition de Lester Young. — Exilé en Europe, Hawkins avait laissé à Fletcher Henderson le problème très épineux de son remplacement. En 1934, le chef prestigieux croit trouver une « doublure » en Lester Young. Mais succéder à Hawkins, pour Fletcher, c'est, à la lettre, jouer comme lui, avec le même son velouté, plantureux, la même résonance frémissante. Lester s'y refuse. Il a, dès ce moment — à vingt-cinq ans — décidé de s'écarter des normes établies. Sa collaboration dans l'orchestre est, pour cela même, un échec.

Qui est ce novateur, d'où vient-il, qu'a-t-il fait avant de se fourvoyer chez Henderson et d'y être victime d'un malentendu ? Lester était né à Woodville, Missouri, le 27 août 1909. Son père, qui dirigeait un petit ensemble, l'avait initié à la musique, lui avait appris le solfège et plusieurs instruments, avait enfin souhaité qu'il devint « drummer ». Lester a raconté comment, de dix à treize ans, il tint ce rôle et, progressivement, s'y ennuya. Il fallait emballer et déballer de lourds appareils : c'était beaucoup trop pour son indolence. En 1922, il renonce aux grosses caisses et aux tambours, mais de l'indolence elle-même, nous le verrons, l'homme va faire un style. Il écoute beaucoup Frankie Trumbauer (le compagnon de Bix Beiderbecke) qui joue du saxophone ténor en *ut* avec une sonorité floconneuse, proche de celle de l'alto, et un phrasé aérien, d'une discrète mélancolie. Sur le ténor en *si* bémol, Lester va capter une part de cette légèreté et de cette virevoltante délicatesse. Les parents Young sont pauvres, la musique rapporte peu. Lester doit cirer des bottes et crier les journaux jusqu'au jour de 1931 où il s'engage dans le groupement d'Art Bronson. D'orchestre en orchestre, il joue à Minneapolis, puis en Virginie, avec Walter Page, à Kansas City avec

Bennie Moten — juste avant le stage chez Henderson —, à Kansas City de nouveau avec Andy Kirk et Count Basie. Du « Reno Club » de Kansas City l'orchestre Basie se rendra d'abord au « Grand Terrace » de Chicago où Lester fera ses premiers disques, ensuite à New York, où l'attendent succès et fortune.

Lester Young emploie parcimonieusement les notes ou plutôt en assure une distribution inégale, réservant pour quelques motifs un foisonnement de croches et de doubles-croches, tandis que l'ensemble de la mélodie reste d'une remarquable sobriété. Ces effets de contraste sont fréquents. Des phrases complexes se dévident à la suite de répétitions d'une même note ou de plusieurs notes. Des périodes de calme où les silences sont ingénieusement mis au service du phrasé alternent avec des périodes d'effervescence, presque de tonitruance où Lester précipite ses traits, incurve et cabre sa mélodie, la met à la torture. Tout en témoignant d'une grande liberté dans la construction — Lester est plus varié qu'Hawkins — la ligne mélodique demeure très rigoureuse. En tout ceci, Young, résolument opposé à toute contrainte extérieure, ne tend à rien moins qu'à l'orthodoxie. Il joue d'une manière abandonnée sans qu'aucune préméditation ne transparaisse, semble chercher son chemin, le découvrir peu à peu et, dans l'euphorie, savourer le paysage musical qu'il éveille en avançant.

Le même abandon, on le retrouve dans un curieux swing fondé sur une parfaite détente neuromusculaire. Lester swingue énormément, possède une attaque très sèche et relevant cependant d'une parfaite relaxation. Le swing et le phrasé sont en étroite connexion et la sonorité, qui rejette délibérément le fort vibrato de Hawkins, est en relation

directe avec eux. Ces trois éléments ne sont que les aspects d'une même attitude globale, de la manière personnelle selon laquelle Lester Young a choisi de dispenser la musique. On a fait très justement remarquer que certains musiciens de jazz n'avaient pas un style en rapport avec leur sonorité, et que ce fait venait sans aucun doute de leur manque de naturel. Pour Lester Young, c'est tout le contraire. Sa sonorité, fermée, sans aucun effet de « growl », convient à la forme du discours de la façon la plus heureuse et semble la seule compatible avec la placidité, la nonchalance du jeu. Comme dans tous les grands styles, dessin mélodique d'une part, débit, intonation, qualité de voix d'autre part — nous n'osons pas dire « syntaxe » et « éléments suprasegmentaux » — font un tout vivant, une unité qui s'impose dans l'évidence persuasive et qui produit en nous un effet sans commune mesure avec ceux dont sont responsables des musiciens plus appliqués.

3. La carrière d'un « président ». — A) *La période 1936-1940.* — Lester Young doit donc en partie sa rapide célébrité au succès de l'orchestre de Count Basie, dont il fut, de 1936 à 1941, l'un des principaux solistes. Basie réussit parfaitement à New York parce qu'il amena du Middle West des conceptions rythmiques et orchestrales conformes à celles du jazz alors en vogue, mais plus radicales. Les amateurs de « swing music » considéraient, vers 1936, la musique de l'orchestre Benny Goodman comme l'emblème des nouvelles tendances : on ne tarda pas à s'apercevoir que l'équipe de Basie, dans un genre semblable, réalisait une perfection autrement probante. Un seul homme, chez Basie, déconcertait public et critique, mais ralliait les très jeunes musiciens : Lester Young. Eût-il fait partie d'un

orchestre moins réputé, sans doute son rayonnement eût-il été moins décisif.

Dès ses premiers disques, au contraire de Hawkins, Lester Young apparaît comme un musicien dont le style est formé. *Shoe Shiners Swing*, *Lady Be Good*, enregistrés avec Count Basie en petite formation (1936), comportent des solos découpés de la façon la plus classique encore, mais, à cette réserve près, c'est bien, en moins capricant peut-être, le Lester inventeur que nous entendons là. L'année suivante, avec la formation complète de Basie, Young grave d'intéressants solos, notamment dans *Roseland Shuffle* où il utilise de nombreuses répétitions de motifs — procédé dont il fera un emploi de plus en plus déterminé — et dans *Honeysuckle Rose* où il place une note effarante, un « pôp », un cornement, effet qu'il sollicitera également beaucoup par la suite.

Ses solos de *Exactly Like You*, *One O'clock Jump*, *Time Out*, *Out The Window* (1937), *Doggin' Around*, *Swingin' The Blues*, *Every Tub*, *Jumpin' At The Woodside*, *Dark Rapture*, *Shorty George* (1938), *Jive At Five*, *Cherokee*, *Taxi War Dance*, *Lester Leaps In*, *12th Street Rag* (1939) font état d'une conception rythmique progressivement assouplie : à une époque où Hawkins et son école accentuent les temps forts, Lester met en valeur indifféremment n'importe quel temps, préparant ainsi le terrain aux musiciens be-bop.

B) *La période 1940-1950.* — A partir de 1940, à mesure que l'art de Lester Young s'achemine vers sa maturité, l'influence de ce dernier grandit. Dès la fin de la guerre, on peut dire qu'elle égale et contrebalance celle de Hawkins ; puis, comme celle-ci décline, Lester va exercer sur le monde du saxophone ténor un ascendant de plus en plus exclusif. Sa renommée égalera bientôt celle de ses plus glorieux aînés. Renommée sans doute qui touche peu le grand public, mais qui s'étaye de l'avis unanime des musiciens. Parmi eux, aucun nom n'est plus révéré que celui de Lester Young et, dès cette époque, on le surnomme amicalement « Pres » (Président).

Au cours des quatre années passées chez Basie, Lester n'a cessé de s'enhardir. Tout ce qui, dans son

style, attaquait de front les conceptions traditionnelles s'est développé [ex. : *The World Is Mad, Easy Does It, I Never Knew, Tickle Toe, What's Your Number, Let Me See, Louisiana, Five O'clock Whistle, Broadway* (1940)]. Par son effort de libération des cadres classiques, la phrase se met à enjamber les barres de mesure, à se balancer en dehors des temps, et dessine des lignes mélodiques merveilleusement dévergondées. On vient de parler, à propos de Hawkins, des accords de passage. Lester Young fut sans doute (avec le fameux guitariste Charlie Christian, que révéla le sextette de Benny Goodman) un des promoteurs de cette technique qui enrichit le langage harmonique du jazz, jusque-là un peu raide, de toute une famille de « dégradés » sonores dont il allait hardiment tirer parti sur le plan mélodique. De plus, Young, dès 1940, donna l'exemple d'un swing où l'union paradoxale de la tension et de la détente laissait un privilège à la détente, contrairement à la coutume des musiciens « hot » qui y privilégiaient la tension. Lester inclina le jazz vers le *cool style.* En cela son rôle d'instigateur fut d'une importance indéniable.

L'Amérique en guerre appela Lester Young sous les drapeaux en 1941. Il garde de son séjour dans l'armée un fort mauvais souvenir, la discipline n'ayant rien pour plaire à ce flegmatique non conformiste. Lorsqu'il put reprendre la vie civile, il participa aux tournées du « Jazz at the Philharmonic » de Norman Granz, qui l'ont mené dans toutes les villes des Etats-Unis et d'Europe. Devenu grande vedette du jazz, il fut invité à graver de nombreux disques sous son nom.

C'est alors que commença la grande époque du « Président », marquée par les très beaux : *Afternoon Of A Basie ite, Sometimes I'm Happy* (1943), *I Don't Stand A Ghost Of A*

Chance (1944), *I Cover The Waterfront* et *Back To The Land* (1945), *Lover Come Back To Me, It's Only A Paper Moon, She's Funny That Way, J.A.T.P. Blues* (1946), *On The Sunny Side Of The Street, Jumpin' With Symphony Sid* (1947), *Lester Leaps In* (1949).

These Foolish Things (1945) passe généralement pour son chef-d'œuvre. Le fait est que tout Lester se rassemble dans cette improvisation, en tempo lent. Improvisation dans le sens le plus net du terme, puisque Young, suivant une méthode qui lui est chère, néglige la paraphrase, abandonne le thème dès la première note et crée de toute pièce une mélodie nouvelle ; mélodie traînante, que Lester semble jouer étendu sur un lit. Jamais sa sonorité n'a été plus détachée et plus émouvante, sa phrase plus libre et plus logique tout à la fois.

Cependant il faut, semble-t-il, pour le comprendre tout à fait, aller chercher Lester ailleurs que dans les disques. Le fameux film de Gjon Mili, *Jammin' the blues*, nous en donne une image que nous raccordons sans peine à sa musique. On jurerait que l'opérateur a utilisé la technique du ralenti : il n'en est rien. Les gestes de Lester, ses déplacements, accusent une nonchalance absolument naturelle et tout contribue, dans cette courte bande, à renforcer l'impression de décontraction parfaite du musicien, à exprimer l'ambition de Lester d'être « une sirène jouant dans le brouillard » comme il se plaisait lui-même à dire. Tout : jusqu'aux volutes de fumées s'élevant dans un air immobile, jusqu'aux jeux d'éclairage qui marient l'ombre ou la pénombre à une lumière diffuse.

4. La fin d'un grand homme. — L'influence de Lester Young, on l'a vu déjà, fut prodigieuse. Elle dépassa même celle de Hawkins, en ce sens qu'elle

déborda le domaine du saxo ténor, s'étendit à des chanteuses telles que Billie Holiday et à presque tous les grands jazzmen modernes : Charlie Parker le premier. Par-dessus le mouvement *bop*, elle fut à l'origine de la tendance *cool*, des années 1948-1954. Même si l'on se limite au seul saxo ténor, le nombre de musiciens de qualité qui prirent Lester en exemple est étonnant : on peut citer les Noirs Wardell Gray, Gene Ammons, Dexter Gordon, James Moody, les Blancs Allan Eager, Stan Getz, Herbie Steward, Al Cohn, Zoot Sims, Brew Moore, Jimmy Giuffre.

Ceux-ci se sont inspirés d'ailleurs du Lester d'avant 1947, voire d'avant-guerre. Aussi bien le Lester des dernières années apparut-il diminué. L'heureuse réticence devenait inhibition et la belle indolence virait au relâchement. Ses phrases étaient courtes — ou écourtées — évasives, flottantes (ex. : *Neenah, Jeepers Creepers* (1950), *Thou Swell* (1951), *Jam Session Blues* (1952), *Ad Lib Blues, Lester's Blues* (1953), *The Blues* (1954), *One O'clock* (1955), *All Of Me, Love Me Or Leave Me* (1956) et *Clarinet Blues* (1958) où il reprenait l'instrument de bois qu'il avait utilisé chez Count Basie jadis pour *Blue And Sentimental* et *Texas Shuffle*. Young nous donnait un étrange et sans doute dramatique exemple de somnambulisme musical. Cependant l'influence de son œuvre ancienne demeurait vivace. Quelle que soit la grandeur de Hawkins, qui connut alors pour sa part une demi-retraite, l'action de Lester Young parut, dans le jazz évolutif, historiquement plus profonde. Après 1945 aucun jeune musicien, du reste, n'a perpétué le style de « Hawks ». A peine pourrait-on noter, avec Henri Renaud, que certains ténors bop : Sonny Stitt, Sonny Rollins, ont un moment rappelé son exubérance sonore et son goût pour le déploiement de la richesse des accords.

Toutefois, dans ce combat pacifique que se livrèrent Hawkins et Young on aurait tort de négliger ce que celui-là continua d'apporter en dépit de la présence — et de la présidence — de celui-ci. Dans les mouvements rapides, Hawkins adopta le ton de la colère en un jeu durci par l'emploi de sonorités « dirty » auquel il ne nous avait pas accoutumés (*When Lights Are Low*, avec Hampton, 1939). Cette manière qui ouvrit la voie aux tendances ultra-expressionnistes des ténors Illinois Jacquet, Ike Quebec, John Hardee, Arnett Cobb et des altos Willie

Smith et Earl Bostic, Hawkins ne l'a pas maintenue, mais elle a marqué tout l'univers du « rhythm and blues » — et jusqu'au Albert Ayler de *New Generation*. La sobriété de ses solos ultérieurs a rompu de façon assez nette avec cette esthétique de la véhémence que Lester a toujours ignorée. Dans les tempos lents, en style tendre, portée par une sonorité moins claironnante, plus concentrée, plus contenue, la mélodie de Hawkins s'est épanouie, enroulée en une paraphrase qui épousa, comme celle de Lester, les « accords de passage ». Sa métrique s'est organisée en groupes de doubles-croches, décomposant sagement le temps en deux parties et dont l'exemple typique avait été, d'abord, *Body and Soul*. La manière « rapsodisante » a survécu, mais, parfois, Hawkins a tiré, de nouveau, de sensationnels effets de registre aigu et notamment des harmoniques qu'il a utilisées dans les moments d'extrême passion (*Yesterdays*, 1944). Par la suite, Hawkins n'a plus évolué si ce n'est au moment de l'apparition du style bop en empruntant quelques formules aux musiciens de la nouvelle école, alors que Lester y restait parfaitement insensible.

La maladie, la fatigue, la faiblesse physique ont eu raison presque en même temps de Coleman Hawkins et de Lester Young. L'aîné a survécu au cadet mais dans un état de terrible détresse morale. Lester, pour sa part, mourut à New York le 15 mars 1959, après un long et pénible séjour à Paris. En 1950, *Neenah* de Lester, c'était encore très beau — moins beau sans doute qu'un *D.B Blues* de 1945 — mais envoûtant comme un philtre. Du 4 mars 1959, le dernier *I Cover The Waterfront* témoigne d'une trop grande difficulté de jeu. Les doigts étaient déjà gelés. L'odieuse Camarde approchait. Quelques jours plus tard, elle emportait celui qu'elle guettait depuis longtemps.

On ne saurait dire exactement quand a commencé le déclin de Lester Young artiste, si l'on peut affirmer, sans crainte de se tromper, qu'il eut sa source lointaine dans une enfance et une adolescence désolées. Lester — comme Hawkins — a cherché à tuer l'angoisse par les « réconfortants » et ceux-ci en retour, ont usé son corps, hâté sa chute. Sans doute, comme on l'a dit, cette désespérance est-elle sensible dès les premières

œuvres et plus nettement encore dans les dernières qui se donneraient donc comme le fin mot de ce que fut son existence et, au centre de celle-ci, sa démarche musicale même. Mais à pousser jusqu'au bout ce raisonnement séduisant on en viendrait à dire qu'aucun de ses solos n'égale en importance son dernier souffle, à la façon dont certains surréalistes prétendaient que le suicide est la cime aiguë de toute action poétique. On tiendrait alors les œuvres pour des mensonges, et d'autant moins attachantes à considérer qu'elles dissimulent sous leur rigueur la vérité d'une vie déchirée. Il n'y a point d'art pourtant sans compromis, sans stratagème, donc sans mensonge. Il est permis de prêter plus d'attention aux signes d'un drame réel qu'à la cohérence d'un objet imaginaire construit à propos mais aussi en dépit de lui. Il n'y a pas d'interdiction à préférer observer dans les œuvres ce qui en menace la possibilité, c'est-à-dire ce qui va, en elles, vers l'éparpillement plutôt que vers l'unité. Nul ne conteste à personne le droit de ne pas porter intérêt à ce qui est organisation. Il est évident qu'un tel appétit pour l'« œuvre », situé et daté, enveloppe des présupposés idéologiques. Mais l'inappétence à l'égard de ce qui est « œuvre » n'est pas moins optionnelle, et nul ne sait si, ayant répudié un moment l'ordre choisi en esthétique, les hommes, de nouveau, n'y aspireront pas. Pour l'heure, nombreux sont ceux qui continuent d'y trouver une délectation sans morosité. L'itinéraire de Lester Young pose des problèmes difficiles de limites : jusqu'à quel point un musicien peut-il perdre le contrôle de lui-même et, en l'occurrence, de ses mains, sans cesser pour autant d'être un grand artiste, nous ne disons pas un passionnant témoin. Non que Lester soit entré lentement dans la folie, comme un Bud Powell — ou un Schumann. Il n'a jamais perdu ni la lucidité, ni le sens des conduites pratiques. Dans son cas précis, il ne s'est agi que d'une diminution de la capacité d'articuler des phrases avec les ponctualités espérées par l'exécutant lui-même, comme chez le joueur de tennis que trahissent peu à peu ses réflexes. A la fin, la musique de Lester ne se maintenait plus qu'au niveau des automatismes et s'était restreinte à l'extrême par des processus d'évitement. Restait un son prenant, et des esquisses qui portaient encore la marque d'une pensée géniale malgré les gestes empêchés.

Chapitre VI

CHARLIE PARKER

Le lecteur a pu se rendre compte combien les noms de certaines villes privilégiées revenaient souvent au fil des pages : La Nouvelle-Orléans, Chicago, New York. Ces noms jalonnent l'histoire du jazz. On ne fait pas toujours sa place à Kansas City. En 1935 et 1936, Kansas City abrita une pléiade d'excellents groupements, pratiquant le style appelé désormais « Middle West » qui infusa à la musique de jazz un sang nouveau et dont l'influence fut déterminante sur la conception de l'arrangement pour grand orchestre. Nous avons vu que Kansas City fut le port d'attache de l'orchestre Count Basie, où se révéla Lester Young. Au même moment, celui qui sera, vers 1945, un novateur plus audacieux encore que Young y fit ses débuts de musicien professionnel : Charlie Parker.

Né à Kansas City le 29 août 1920, Charlie Parker étudia d'abord le saxophone baryton qu'il abandonna pour l'alto. En 1936, il entra dans un des orchestres de sa ville, celui de Lawrence Keyes, joua ensuite chez Harlan Leonard avec qui il resta près de deux années, vint à New York, à la fin de 1939, et travailla dans divers cabarets. En 1940, de retour à Kansas City, il signa un contrat chez Jay Mac Shann. Avec l'orchestre de son patron il enregistra en 1941-1942 une série de disques qu'il rendit précieux par ses interventions à l'alto dans un style déjà très personnel (entre autres : *Swingmatism*, *Hootie Blues*, *Sepia Bounce*, *Lonely Boy Blues*, *The Jum-*

pin' Blues). Si l'on excepte Pete Brown et peut-être Hilton Jefferson, tous les altistes imitaient à cette époque soit Johnny Hodges, soit Benny Carter. Parker paraît vivre à l'écart de leur influence.

De 1942 à 1944, Parker collabore avec diverses formations, celle d'Earl Hines (où il rencontre Gillespie), de Cootie Williams, d'Andy Kirk, de Billy Eckstine. A cette époque se situent les fameuses « jam-sessions » du Minton's Playhouse, d'où devait sortir ce que l'on nomme aujourd'hui le style bop. Charlie Parker et quelques autres musiciens noirs : Kenny Clarke (batterie), Thelonious Monk (piano), John « Dizzy » Gillespie (trompette), lassés d'entendre et de pratiquer toujours la même musique, tentent, en dehors de leur travail régulier, de créer un style nouveau. Au Minton's, un groupe de musiciens cherchent dans la joie — dans la ferveur aussi — une nouvelle voie pour la musique de jazz dont on commençait à déplorer l'immobilisme. Les premiers enregistrements de Parker avec Dizzy Gillespie paraissent en mai 1945. Ross Russell a raconté comment, dans son magasin de New York, les jeunes musiciens, ceux de Duke Ellington, de Basie, de Lionel Hampton, de Billy Eckstine, de Woody Herman, de Cab Calloway, qui venaient acheter des disques manifestaient un unanime et presque exclusif intérêt pour « Dizzy » et Parker, pour Parker surtout. Leurs demandes étaient curieusement convergentes. Tous éprouvaient le besoin d'écouter le nouveau maître : Charlie Parker et la nouvelle musique : le *be-bop*, dont la désignation onomatopéique évoquait le phrasé « scat » que les découvreurs s'amusaient à employer pour leurs improvisations vocales.

1. Charlie Parker et le bop. — Le style be-bop élaboré au Minton's témoignait d'un net souci de recherche harmonique : les gammes par tons, les septièmes majeures, les onzièmes et les treizièmes étaient résolument sollicitées. Parallèlement la ligne mélodique s'assouplissait et se subtilisait. Le soliste, ayant un plus grand nombre de notes à sa disposition créait un chant tortueux, insolite, qui piquait l'auditeur au vif. Lester Young avait eu l'audace de dérouler les phrases en dehors des temps, Charlie Parker fera sienne la technique de Young sur ce point et utilisera le procédé du décalage rythmique

de façon plus téméraire encore. Les boppers introduisaient un 4/4 désarticulé, extrêmement excitant, et exploitaient plus complètement que leurs devanciers, à la section d'accompagnement, ce qui est aussi un des aspects de la musique africaine : la polyrythmie. Au lieu que la basse, la batterie et le piano conjuguassent leur jeu en vue de la production d'un battement homogène, chacun de ces instruments remplit un rôle indépendant. Une floraison d'accentuations furent placées par le pianiste et le « drummer » (sur la grosse caisse, la cymbale « high-hat », la caisse claire ou les toms). La production de la pulsation fondamentale fut confiée au bassiste marquant les quatre temps et à la main droite du « drummer » produisant le plus souvent une sorte de bruissement permanent à la grande cymbale. Ainsi, le rythme bop résulta d'une structuration audacieuse de la forme générique : du 4/4. Gillespie, Thelonious Monk, Kenny Clarke et Parker tournaient une page de l'histoire du jazz. Les thèmes employés par les musiciens bop étaient fréquemment bâtis sur des « riffs » très simples, nerveux, anguleux, sur des paraphrases de « songs » standards, revalorisés par un chiffrage harmonique hardi, soit enfin sur les blues. C'est dire qu'ils se réduisaient aux canevas traditionnels. L'originalité de ces thèmes résidait dans l'épreuve à laquelle les soumettaient les musiciens. Un fond rythmique mouvant, une mélodie aux contours sinueux et affolants où une logique impeccable revêtait au premier abord le masque de l'absurdité et mettait l'esprit en déroute : telle était la musique bop. Personne ne met en doute aujourd'hui le rôle capital de Parker dans cette révolution. Chez Jay Mac Shann, il jouait déjà à peu près comme chez Minton et, en 1945, son influence fut déterminante.

2. **L'art de Charlie Parker.** — A la première rencontre, l'art de Parker déconcerte. On incline à croire qu'il n'est qu'un épateur. On songe à ces équilibristes sur fil de fer qui ne semblent trébucher ou ne s'agiter que pour nous convaincre mieux de leur assurance. Mais Parker ne vise point à éblouir. Sa musique est la plus anticommerciale qui soit. Il suffisait pour s'en convaincre, en 1945, de voir avec quel détachement, quel mépris de présentation il paraissait sur les scènes. Et, de fait, le grand public n'applaudissait Parker que de confiance. Les vertigineuses ascensions, les chutes brusques, les bonds violents de la ligne mélodique ne sont pas vain étalage de virtuosité. S'ils l'impliquent, la virtuosité n'est qu'au service d'une pensée exigeante, complexe et tourmentée.

Stupéfiant, Parker l'est aussi par le fait qu'il bâtit ses solos par petites phrases ponctuées de silences, apparemment isolées les unes des autres et complices cependant en l'unité secrète de l'édification. Emission parcimonieuse ou giclées de trente, quarante notes d'une seule traite, c'est l'alternance de ces deux dimensions qui donne à la musique de Parker sa démarche zigzaguante, virevoltante qui aurait pu lui valoir son surnom de Bird.

Qu'on ne s'y trompe pas : cette démarche n'a rien de chaotique. Non seulement on peut dire que la mélodie de Parker a sa cohérence, mais encore qu'elle paraît posséder la rigueur d'un ouvrage préconçu. Parker a introduit dans le jazz un rythme qui lui est propre, ainsi qu'autrefois Armstrong l'avait fait. Bien que dans les mouvements lents il soit un des rares musiciens qui puissent swinguer aussi facilement que dans les modérés, ceux-ci restent le plus souvent choisis. Une dilection particulière se note chez lui pour les tempos ultra-rapides en lesquels

il fait preuve d'une étonnante facilité d'élocution : là où pensée aussi bien que technique de la majorité des grands solistes seraient mises en échec par la vitesse de déroulement, il se meut à l'aise. Cependant, cette assurance n'est pas à toute épreuve. C'est ce qu'a justement signalé Raph Schecroun : Charlie Parker peut jouer à n'importe quelle allure avec sa propre section rythmique alors qu'il a paru parfois incapable de bien jouer au sein du « Jazz at the Philharmonic » parce que la mise en place des quatre temps n'était point la même d'une section à l'autre, l'une seulement convenant à son langage.

Les thèmes utilisés dans le jazz et même dans le bop sont trop foncièrement tonals pour que la mélodie de Parker puisse procéder d'une atonalité ou d'une polytonalité franches. Malgré tout Parker semble en installer par moments les climats. Il flirte volontiers avec la polytonalité : ses queues de phrases vont souvent explorer le prolongement de l'accord de base et il ne se prive guère d'utiliser un très large chromatisme. Parfois, l'impression fugace nous est donnée qu'il s'évade de toute contrainte tonale : à plusieurs reprises, dans son célèbre solo de *Ko-Ko*, le tourbillon de la phrase semble se désaxer, l'architecture mélodique ne plus reposer sur les traditionnelles solives de la tonique et de la dominante.

Au point de vue de la sonorité, Charlie Parker a poursuivi l'expérience entreprise par Lester Young. Parker, comme Lester, a tendance à rejeter l'emploi du vibrato en tempo rapide. Par rapport aux autres maîtres de l'instrument : Johnny Hodges, Benny Carter, ses aînés, Parker donne à son alto une résonance moins chatoyante, mais étroite et dense. Cet ascétisme est au service d'une sorte d'inquiétude douloureuse qui transparaît dans le jeu et qui est une

des caractéristiques essentielles de l'art parkérien.

La personnalité de Parker domine toute la musique noire de l'après-guerre et le bop résulte pour une grande part d'une exploitation des découvertes de Bird. Un pianiste tel que Bud Powell transpose sur le clavier le jeu de Parker, tout comme Earl Hines y avait autrefois donné un écho de la trompette d'Armstrong. Le Bird a de nombreux imitateurs à l'alto (aucun d'eux ne s'affranchira de sa tutelle, si ce n'est Lee Konitz) et il n'est pas un seul artiste du mouvement bop, du vibraphoniste Milton Jackson à la chanteuse Sarah Vaughan (l'Ethel Waters moderne) qui ne doive quelque chose à son génie.

3. **Le tandem Parker-Gillespie.** — C'est, nous l'avons dit, au début de 1945 que parurent les premiers disques du tandem Parker-Gillespie, qui non seulement donna les œuvres les plus intéressantes de la première période du bop, mais encore, par son influence, propagea le mouvement sur le plan national, puis mondial. Ce qui n'était qu'un bastion d'avant-garde dans la 52e rue devint très rapidement une école et l'ensemble des jazzmen modernes furent touchés par ses leçons.

Au contraire d'Armstrong qui dut attendre de longues années avant de trouver en Earl Hines et Zutty Singleton des partenaires qui, ayant compris son message, purent lui permettre d'actualiser ses intentions, Parker, dès 1945, rencontre des musiciens capables de le seconder efficacement. Dizzy Gillespie, notamment, éblouissant trompettiste, met sa virtuosité hors de pair au service des recherches du groupe bop dont il assure, conjointement avec le Bird, la direction. Il est difficile de faire le départ entre ce qui revient à Dizzy et à Parker dans l'élaboration du style nouveau. L'action de Parker nous

paraît avoir été prépondérante, mais l'influence de Gillespie ne fut pas mince. Gillespie est un cas. On ne peut compter, tant ils sont nombreux, les trompettes qui l'ont copié et un saxophoniste ténor comme James Moody s'est peut-être inspiré de lui plus encore que de Parker et de Young. Sans en tirer ici conséquence on se doit enfin de souligner la forte personnalité de Gillespie en 1945. Il est celui qu'on imite (et jusqu'au port du même couvre-chef, le célèbre béret). Il est aussi celui qu'on connaît, dont le nom peut au mieux servir la révolution musicale et que mentionneront en capitales les étiquettes des disques.

Parker et Dizzy ne devaient enregistrer ensemble que très peu de plages. Les premières : *Dizzy Atmosphere* (appelé parfois *Dynamo*) et *Groovin' High* ne sont pas encore du bop véritable. L'exposé des thèmes à l'unisson, le style des solos, le climat harmonique y sont, mais la section rythmique composée de musiciens tels que Clyde Hart (piano), Slam Stewart (contrebasse) et Cozy Cole (batterie) reste fidèle au classique 4/4 égal. *Groovin' High* est cependant remarquable : c'est l'une des rares œuvres de Parker qui le montrent enjoué, presque tendre, développant une ligne mélodique facile à saisir. Quant à la coda de Dizzy, elle est en toutes les mémoires.

Hot House et *Salt Peanuts*, enregistrés au mois de mai 1945, et de beaucoup supérieurs aux disques précédents, sont des chefs-d'œuvre. *Hot House* est bâti sur un « song » très connu : *What Is This Thing Called Love*, mais la mélodie de Tadd Dameron qu'on entend ici est tellement différente de celle que l'on connaissait, tellement audacieuse dans ses contours chromatiques (frôlant çà et là l'atonalité) tellement nouvelle dans la forme (A. B. C. A.) et sa réharmonisation, qu'un auditeur non prévenu ne peut guère en retrouver la source. La paraphrase est bien plus belle que ne l'était le thème générateur. Déjà *Groovin' High* s'exhaussait fort loin de la vulgarité de son modèle *Whispering*. Nous croyons à propos de souligner qu'une des principales acquisitions du bop consiste précisément en l'abandon d'une pacotille dont les musiciens des générations précédentes faisaient trop volontiers leur pain quotidien et qu'ils n'avaient pas tous le génie de transcender. Les chorus de Gillespie et de Parker dans *Hot House* ne le cèdent en rien

au thème qu'ils ont exposé. L'atmosphère est d'angoisse. Sourde, lugubre chez Parker, déchirante chez Dizzy qui reprend au vol une phrase de son partenaire et développe une mélodie où les fulgurations dans l'aigu alternent avec de scintillantes gerbes de notes. *Salt Peanuts* est d'un tout autre caractère que le suppliciant *Hot House*. Le burlesque en est le trait dominant. Burlesque, le thème, fait d'une alternance de deux riffs inégaux. Burlesque la contre-exposition mi-vocale, mi-instrumentale, du second chorus. Burlesques les interludes aux phrases bizarrement découpées, dissonantes, déséquilibrées. Gillespie et Parker exécutent ici encore d'ahurissants solos, débordants de notes, sans qu'on puisse leur faire reproche d'aucune ostentation.

Sommes-nous désormais en présence de musique bop au sens que l'on assigne d'ordinaire à ce mot ? Comme devant, la manière générale, les accents sur les parties faibles des temps, la mélodie et l'harmonie hyper-chromatiques nous acheminaient à le penser, mais, encore une fois, la section rythmique n'obéit pas totalement aux catégories du bop. Si Al Haig (piano) et Curley Russell (contrebasse) sont d'orthodoxes boppers, il n'en va pas de même pour Sidney Catlett (batterie). Catlett est un drummer « classique » qui s'efforce de jouer bop. Son soutien est de qualité mais le concours d'un Max Roach ou d'un Kenny Clarke eût donné à ces deux exécutions une homogénéité de style qui leur fait à n'en pas douter défaut. Cette homogénéité, nous l'allons rencontrer tout à l'heure dans les orchestres de studio d'un Parker qui enregistrera désormais sous son nom.

4. Charlie Parker et ses orchestres de studio (1945-1947). — Vers la fin de l'année 1945, Parker s'assure la collaboration d'un tout jeune trompettiste : Miles Davis. Le quintette que constitue Parker comprend une section rythmique animée par les meilleurs spécialistes du bop — ce que nous attendions — Curley Russell est à la contrebasse, Gilles-

pie ou John Lewis au piano, Max Roach (le plus remarquable rythmicien de l'époque avec Clarke et Blakey) à la batterie. Thèmes et solos sont peut-être d'une moins bonne venue que dans *Hot House* et *Salt Peanuts* mais l'orchestre en tant que cellule a plus de cohésion profonde.

Billie's Bounce, une audacieuse et déroutante paraphrase du blues contient un des plus beaux solos de Parker prouvant ainsi qu'il est un des trois ou quatre meilleurs improvisateurs sur ce genre de thèmes. Parker est également très en verve dans *Warming Up A Riff*, très astucieuse adaptation de *Cherokee*. Le canevas de *Cherokee* devait d'ailleurs donner au même groupement — Gillespie remplaçant cependant Davis à la trompette —, l'occasion de réaliser *Ko-Ko* où Parker improvise deux époustouflants chorus (cent vingt-huit mesures), qu'encadre un passionnant dialogue trompette-alto. Le diabolique Max Roach fouaillant la cymbale, assure une partie de batterie d'une grande acuité sonore et fait choir sur la caisse claire une avalanche de percussions fracassantes. Cette œuvre tumultueuse pourra paraître, quinze ans plus tard, comme le courant puissant par où s'ouvrirent les diffluences du « free jazz ».

En 1946, Parker, diversement entouré, grave plusieurs plages qui valent par ses interventions : *Moose The Mooche* ; *A Night In Tunisia* (sur un thème qui se veut évocateur) ; *Bird Lore*, *Yardbird Suite* et *Ornithology* — alias *How High The Moon* (dont les titres font allusion au sobriquet de Parker). Le Bird est à la veille d'une grave dépression.

Il enregistre le 29 juillet 1946 : *Lover Man* avec Howard McGhee (trompette). Ce jour devait être un mauvais souvenir pour lui et il renia plus tard, comme cela se comprend, une œuvre associée à un moment d'inquiétude et de malaise. En dépit de quelques ratages et de sifflements d'anche, ce Parker étrange, haletant, dont les notes s'entendent parfois comme des sanglots étouffés maintient toujours son discours au niveau de la forme qu'il lui est coutumier d'imposer. La « folie » ne condamne pas nécessairement à la stérilité et si elle n'a jamais apporté le génie à ceux qui en étaient dépourvus,

elle n'étouffe pas toujours les grandes voix. Cette « folie » de Parker a fait couler beaucoup d'encre. D'une part parce que la situation de l'artiste, plus particulièrement de l'artiste noir, incliné à la toxicomanie, donne la raison d'une déraison ; d'autre part parce que le délire apparaît bien comme l'une des dimensions fondamentales de l'esthétique contemporaine. La question qui nous occupe ici ne consiste pas à savoir si l'étiologie d'une conduite peut suffire à valider en tant que tel l'acte musical de *Lover man*, mais bien de sentir si cet acte reste celui du démiurge ou encore si les trébuchements accidentels laissent ou non intactes la direction générale de l'intention et la force globale de l'expression. Sur ce point — ou cette affaire de degré dans la déstructuration — la réponse est parfaitement claire. Nul musicien, nul critique tant soit peu ouvert aux problèmes de son temps ne saurait s'y tromper : *Lover man* se donne immédiatement comme un échantillon exemplaire du langage parkérien dans ce qu'il a de plus convaincant.

A la maison de santé de Camarillo, en Californie, Parker se repose sept grands mois. En février 1947, il retourne aux studios d'enregistrement avec à ses côtés le remarquable pianiste Erroll Garner (procédant par de savoureux décalages rythmiques entre la main droite et la main gauche), Red Callender (contrebasse) et Harold West (batterie). Parker joue avec volubilité et précision dans *Bird Nest* et exécute dans *Cool Blues* un solo d'un découpage intrépide. Il a de nouveau toute sa maîtrise.

5. **L'apogée du bop (1947).** — Miles Davis et Charlie Parker se retrouvent en 1947 et les vingt-cinq plages qu'ils vont réaliser ensemble représentent ce qu'on a coutume d'appeler de nos jours les « classiques » bop. A l'exception de *Quasimodo* et *Crazeology* (I, II), pour lesquelles Parker a fait appel au trombone Jay-Jay Johnson, il s'agit d'exécutions en quintette dont le personnel demeure relativement stable. Davis et Roach ont participé à toutes les sessions et les autres musiciens qu'on peut y rencontrer accomplissent dans l'ensemble d'assez larges

contrats. Piano : Duke Jordan (9 plages) ; John Lewis (12 plages) ; Bud Powell (4 plages). Contrebasse : Tommy Potter (13 plages) ; Nelson Boyd (4 plages) ; Curley Russell (8 plages). Il s'agit donc ici d'un groupement quasiment aussi régulier que les « Hot Five ».

Les œuvres sont dans la plupart des cas interprétées en tempo médium et se déroulent de semblable façon : exposé du thème à l'unisson — le « pont » étant fréquemment joué en solo par Charlie Parker — chorus d'alto, chorus de trompette, passage de piano parfois doublé d'un court passage de contrebasse, reprise fragmentaire ou intégrale du thème. Cette structuration n'est pas très heureuse. D'une part, elle engendre la lassitude par stéréotypie, d'autre part elle est cause d'une certaine perte d'intérêt : le chorus de Parker, le premier joué, étant toujours le meilleur, le chorus de piano, entendu le dernier, le moins attachant.

Charlie Parker se sent à son aise : il est ici chez lui. Davis, dont le jeu à la fois tranche et se marie heureusement avec le sien, lui est un partenaire idéal. La section rythmique, jouant dans un esprit qui convient aux deux grands solistes, contribue à la réussite complète des enregistrements de 1947, pour lesquels Parker a, de plus, choisi nombre d'excellents thèmes (ex. le thème de *Scrapple From The Apple* dont la reprise à la fin du disque sonne comme un appel et a l'effet d'un enchantement — ou le thème de *Donna Lee*, riche paraphrase du banal *Indiana*).

Les joyaux de cette série sont certainement les deux slows que Parker y a introduits. Le plan en est très simple : chorus du Bird suivi de quelques mesures de Davis et d'une courte coda d'ensemble. Les deux morceaux sont empruntés au répertoire de Broadway. Si le premier, *Don't Blame Me*, est une assez jolie mélodie, en revanche, le second, *Embraceable You*, est une des plus liquéfiantes compositions de Gershwin. Mais Parker ne laisse jamais le thème prendre barre sur lui. C'est une vertu propre aux grands improvisateurs de jazz que de

savoir ainsi asservir un thème pour exprimer une musique des plus personnelles. Nous disions plus haut qu'Armstrong est un maître de la paraphrase. Parker l'est au même titre. Cependant, la paraphrase du Bird est plus secrète, parfois même mystérieuse. L'art de Parker s'apparente à celui de l'illusionniste qui fait disparaître un objet et, par moments, dans un grand luxe de passes, le reproduit, le temps d'un éclair. Ainsi pour *Don't Blame Me* et *Embraceable You*, le thème quelquefois transparaît, quelquefois à peine se devine. Ce scintillement d'étoffes dont Parker l'enveloppe est lui-même cent fois plus riche que l'objet enveloppé. Davis joue à la suite de Parker, avec une totale simplicité, une douceur qui pour beaucoup frôle l'indifférence et pourtant conduit à une indicible émotion. Il convient enfin de souligner la sonorité absolument unique obtenue par les rythmes : l'homogénéité, la fusion des timbres, l'extraordinaire sensibilité des « frottés » de caisse claire : cela n'avait jamais été entendu.

Deux gravures présentent un intérêt strictement documentaire : *Half Nelson* et *Little Willie Leaps* qui nous permettent d'écouter Charlie Parker au saxophone ténor s'exprimant d'ailleurs dans son style d'altiste. *Ah Leu Chah* et *Chasin' The Bird*, pour lesquels sont abandonnées les traditionnelles expositions bop à l'unisson ou à l'octave, inaugurent une présentation de thèmes écrits en contrepoint qui fera date dans l'histoire du jazz. Les trois solos du Bird sur *Crazeology* ont été alignés grâce à un artifice d'enregistrement et proviennent de trois « prises » différentes. Plus de soin aurait épargné à cette pièce un morcellement qui nuit à l'expérience. Dans *Parker's Mood* enfin, nous retrouvons Parker, humain sans effusion, improvisant sur le blues. Le langage est moderne, mais traditionnel l'esprit.

Personne — risquons-nous à le répéter — n'a mieux joué le blues que Parker, comme personne n'a mieux joué tout court. Et de même que le Bird,

par l'authenticité de l'accent, la hauteur de l'inspiration, rejoint Armstrong, de même le quintette Parker-Davis, par son atmosphère exquise et tendue, par l'entente des musiciens qui le composent, atteint à une qualité comparable à celle des meilleures formations de jazz qui aient jamais enregistré.

6. **Les dernières années de Parker.** — L'année 1947 devait rester exceptionnelle dans la carrière de Parker. Son œuvre postérieure témoigne d'une certaine vitesse acquise plus que d'une hardiesse semblable à celle d'autrefois. Célèbre, Parker se laisse glisser à des concessions commerciales. Il se sépare de Miles Davis. La vogue de la musique antillaise le conduit à graver une série de plages avec l'orchestre afro-cubain de Machito, plages exaltantes (ex. : *No Noise*), mais assurément moins originales. Piano et contrebasse y assurent le soutien rythmique aux côtés des timbales, maracas, conga et bongo dans la tradition de la musique de danse d'Amérique latine. On ne peut accorder grande importance historique non plus aux disques que Parker réalise avec un ensemble à cordes. Le souci de plaire y est plus évident que celui d'un progrès du jazz (ex. : *Summertime*). Le bongo, l'inévitable instrument de l'afro-cubanisme, réapparaît pour *Visa*, gravé avec le nouveau quintette du Bird où Kenny Dorham, excellent technicien mais soliste bien modeste, a remplacé Miles Davis. Cet ensemble — moins le bongo — se produit à Paris durant le Festival international de Pleyel en 1949.

Au-delà de cette date Charlie Parker a relativement peu enregistré, si ce n'est une admirable série de disques, aux côtés de Dizzy Gillespie.

Mohawk, *Bloomdido*, *An Oscar From Treadwell*, *Melancholy Baby*, *Leap Frog* (publiés en 1952) comptent parmi les

plus belles pièces de Parker. Dizzy et le Bird sont ici accompagnés par leur fidèle Curley Russell (comme pour *Hot House* et *Salt Peanuts*), par Thelonious Monk (piano) et Buddy Rich (batterie). Moins révolutionnaires que *Ko-Ko* mélodiquement et rythmiquement, ces plages montrent que le bop, loin d'avoir accentué ses aspérités, s'est au contraire aplani. Elles prouvent aussi — et plus que toute autre *Bloomdido* — combien cette musique au swing incroyable perpétue la grande tradition du jazz.

On aurait pu croire Charlie Parker à la veille d'un nouvel essor. En fait, ce génie énigmatique, après le décès de sa fille Pree, précipita le processus de sa propre destruction. Ses dernières apparitions au « Birdland » de New York donnèrent lieu à des scènes particulièrement pénibles. Le 12 mars 1955, il mourait chez une amie, la baronne Kathleen Rothschild. On peut lire dans l'ouvrage de George Reisner, *The Legend of Charlie Parker*, quelques témoignages sur le Bird dont André Hodeir, le premier, a souligné l'importance et qui éclairent sa situation dans l'Amérique de son temps, ainsi que le « choix de sa névrose » — pour ne pas dire de sa psychose des dernières années. Selon Art Blakey, Parker a sombré avant d'avoir remplacé la grande drogue par l'alcool. Avait-il décidé de s'anéantir dès la fin des années quarante ? C'est probable si l'on en croit Lennie Tristano auquel il aurait confié alors, qu'à son sens, il n'avait plus le goût de rien repenser, de rien rejouer car son œuvre était faite. Il disait souvent que le vieux Bird se brisa, en 1946, à Camarillo, bien avant la tentative de suicide de 1954. Le nouveau Bird se consuma rapidement — à l'héroïne. Non sans terroriser son entourage, et d'abord Teddy Blume, violoniste à ses heures, avec lequel il écoutait Heifetz et jouait parfois toute la nuit, nu comme un ver. « Les gens qui viennent prétendument pour m'entendre, regrettait-il, ne sont là que pour voir l'un des plus célèbres drogués du monde. » Un jour, c'était la fortune — huit mille dollars pour un concert à Oakland — et, le lendemain, la ruine — le dépôt du saxophone alto au Mont-de-Piété. Un soir Parker jouait comme autrefois, un autre il n'émettait que des hoquets misérables. Sa fin s'était dessinée dans tous ses actes et annoncée dans ses plus claires paroles : « Vous ne voulez pas que je me tue, mais, quoi que vous puissiez faire, il faut que je disparaisse. » L'aventure de ce maudit aura été exemplaire de la difficulté d'être pour un artiste et un homme dans un monde de souffrance et de laideur avec lequel il n'a pas pu ou pas voulu transiger.

Chapitre VII

THELONIOUS MONK

Le nom de Charlie Parker et celui de Dizzy Gillespie symbolisèrent, aux yeux du monde, la musique nouvelle que fut le be-bop. On parla moins de Kenny Clarke, le rythmicien, et de Thelonious Monk, l'harmoniste, bien que la critique n'ignora jamais le rôle éminent qu'ils tinrent dans l'élaboration de l'art d'après guerre. Moins bopper que les boppers, fort admiré mais non imité, poursuivant sa route à l'écart de tous, semblant aimer les esquisses plus que les pièces achevées, Monk, pour sa part, intriguait et inquiétait. Son œuvre désormais considérable, édifiée en marge des tendances d'époque, a réussi, par son ampleur, sa fidélité à elle-même, sa force de persuasion, à s'imposer universellement.

1. **Le piano avant Monk.** — Monk naquit à Rocky Mount en Caroline du Nord, un 10 octobre en 1917, la même année que Dizzy Gillespie. Dans sa jeunesse, dit Mary Lou Williams — qui l'entendit à Kansas City — il jouait à la façon de Teddy Wilson, après avoir beaucoup emprunté à Fats Waller qu'il évoque plaisamment dans *Lulu's Back In Town* (1964).

Le plus grand pianiste que le jazz ait connu, d'ailleurs, avant Monk, fut certainement Waller, originaire, lui, de New York et qui ne connut guère d'héritier spirituel non plus si ce n'est Erroll Garner, lequel a conservé l'équilibre de sa construction, le jeu balancé, 4/4-2/2 à la main gauche. Fats Waller a puisé chez son maître James P. Johnson un jeu de

basse solide comme roc, sonnant très fort et qui assure à lui seul le rôle d'une section rythmique. Sur ce soubassement, il déroule, à la main droite, soit une broderie légère en notes simples ou en doubles notes, soit un chant « en accords » formant syncope par rapport à l'accompagnement et ajoutant encore à l'impression de puissance que dégage la main gauche. Les notes simples et les doubles notes, Fats les égrène le plus souvent dans l'aigu du piano, détachant ainsi, par un contraste violent, la partie mélodique de la pulsation des basses. Il a donné dans *Viper's Drag* le meilleur exemple de cette manière efficace, fondée sur ce que les musiciens appellent le « stride », processus qui consiste à jouer, à la main gauche, la basse sur le temps fort, l'accord sur le temps faible.

L'histoire du piano dans le jazz, ainsi qu'Henri Renaud l'a bien montré, fut celle d'une dissolution progressive du style « stride » des James P., Willie Smith et autres Lucky Roberts. Art Tatum, après Earl Hines, et mieux que lui, mêla le jeu de la main gauche à celui de la main droite, Teddy Wilson suspendit cet accompagnement mouvant en s'attardant sur un accord ou en jouant des dixièmes, Milton Buckner choisit les « block chords » (les accords « en paquet »), Count Basie, surtout, considéra le piano comme un instrument purement mélodique réclamant le complément de la basse et de la batterie. Avec lui, King Cole et Clyde Hart tuèrent définitivement le « stride », pour ne rien dire de Bud Powell, archonte du be-bop. Or, ces effets de « stride », sans être des éléments essentiels du jeu de Monk, réapparaissent parfois chez lui, comme autant de signes de ses premières sympathies musicales et de l'admiration qu'il portait aux vieux maîtres du piano de Harlem. Il devait être néanmoins, à son tour, et plus que tout autre, le liquidateur de cette grande tradition.

2. Une originalité foncière. — L'originalité de Monk, autodidacte, se manifeste d'abord dans sa technique pianistique fort peu orthodoxe, dans sa façon d'écraser les touches avec les doigts tendus, façon qui fait naître une sonorité acide, cruelle, proche parente des sonorités d'instruments à vent. Monk n'a rien d'un virtuose à la Tatum ou à la Oscar Peterson. Il se contente d'un savoir-faire habile, non sans étonner parfois par une souplesse d'exécution et une rapidité dans les traits que, la

plupart du temps, il méprise. Sans doute, cette austérité, cette sobriété insolente n'incitent-elles pas les pianistes à suivre Monk, tant il est vrai que l'art sans artifices ne peut mentir et que la médiocrité se voit mieux sans arpèges. D'autre part, formée en dehors des écoles, convenant à ses mains, créée par elles et pour elles, la méthode monkienne ne peut sans doute exactement convenir qu'à un seul. Enfin, la démarche esthétique même, d'une simplicité apparente et d'une grande complexité réelle décourage-t-elle par avance les éventuels élèves que Monk a recrutés, d'ailleurs en nombre limité, plutôt chez des saxophonistes tels que Rollins, Coltrane ou Johnny Griffin.

« Monk, a pu dire excellemment Orrin Keepnews, est de la race de ceux qui ne se plient pas, de ceux qui ne se conforment pas. » On peut comprendre ainsi son relatif isolement. Sa conception même de l'accompagnement est de nature à rebuter plus d'un partenaire et un Miles Davis n'a pas caché qu'il tolérait mal la manière de Monk, sa façon de s'opposer au soliste, de le contredire, de tracer par rapport à sa ligne mélodique une seconde ligne polémique. Monk a inventé en ce sens un type particulier de rapport entre accompagnateur et improvisateur, une sorte de relation combative qui pourrait aboutir avec ceux qui l'accepteraient, voire y trouveraient une excitation spirituelle, à une forme de discours polyphonique d'un genre nouveau. Monk n'a trouvé qu'à de rares occasions, et de façon fugace des compagnons qui acceptaient, sans tricher, ce jeu dangereux.

De tous les musiciens qui participent à ses concerts, Monk exige la plus entière discipline esthétique, l'acceptation sans réserve des normes qui sont les siennes et du climat qu'il entend établir.

Il joue sans relâche les mêmes thèmes, dont il est, la plupart du temps, l'auteur. Nul artiste de jazz n'a un répertoire plus strict. C'est comme si, obsédé par ses fantasmes, il les appelait pour les agiter, les déformer et les reformer sans fin. Son grand principe — nouveau dans le jazz — est de réaliser des « variations évolutives », en telle sorte que la modification du thème devienne thème à son tour puis soit soumise à une nouvelle modification, et ainsi de suite, jusqu'au terme de l'œuvre. Monk travaille en ce sens spontanément, sans l'effort réflexif qu'un compositeur de tradition européenne pourrait, après coup, fournir sur ses essais. Il y a là, chez lui, une entreprise toujours latente, quelquefois patente et qui connaît des progressions, des régressions, des victoires et des échecs.

Ce n'est pas seulement dans ces ébauches de développement formel que Monk manifeste sa grandeur et sa personnalité, c'est encore dans l'idée qu'il se fait de la mélodie et du rythme jazzistes. Tout d'abord l'amitié qu'il a pour les intervalles disjoints, pour les contrastes de registres — l'extrême grave succédant abruptement à l'extrême aigu — brise et morcelle l'étendue sonore. Le goût dont il témoigne des anticipations, des retards, des accents déplacés, des rythmes suspendus ou décalés, ébranle et bouleverse la durée musicale. Monk est un négateur comme tous les créateurs de haut rang de la société artistique occidentale dans notre siècle. Division, fragmentation dans l'ordre de l'espace, interruptions, ruptures dans l'ordre du temps : c'est en ce style discontinu de Monk que Jean Barraqué a pu voir quelque rapport « avec la conception du geste contemporain ».

Ajoutons à ceci que Monk, abandonnant fréquemment pour ses thèmes la construction en périodes paires, s'opposa sur

ce point encore à toute la tradition du jazz où avant lui régnait la symétrie. Est-ce ce parti pris de dissymétrie qui contribua jadis à dérouter un peu plus encore son public ? Ce n'est pas impossible. Webern a raconté comment, en brisant avec la coutume des phrases écrites en nombres pairs de mesures, Schoenberg avait troublé l'auditoire de son temps. Le grand pianiste noir a retrouvé, dans l'expérience vécue de la musique de jazz, une exigence analogue, il a éprouvé la nécessité d'une interprétation non symétrique de la carrure thématique. Ici encore, bien qu'il n'ait jamais fait de cette tendance un système, apparaît dans l'évidence l'incontestable modernité de Monk.

3. **La période du « Minton » (1940-1944).** — Au début de la seconde guerre mondiale, en 1940, Harry Minton ayant ouvert son cabaret à Harlem et pris pour directeur musical le chef d'orchestre Teddy Hill, bien avant Gillespie, bien avant Parker, Thelonious Monk vint y jouer chaque soir. Le lieu n'était destiné qu'à un public d'instrumentistes et, parmi ceux-ci, seuls les très habiles se voyaient autorisés à participer aux libres improvisations de la nuit et du petit jour. Monk et Clarke avaient d'ailleurs composé le thème difficile d'*Epistrophy* pour éloigner les éventuels musiciens du dimanche. Les œuvres historiques enregistrées en 1941 par un jeune amateur new-yorkais, Jerry Newman, et parues en 1947, nous restituent l'atmosphère de l'époque et de l'endroit. Newman avait même affirmé qu'on entendait Monk en personne dans *Stompin' At The Savoy* et *Charlie's Choice* (réintitulé *Swing To Bop*). Ces plages auraient pu témoigner d'un premier style de Monk, proche de la manière de Wilson, si le pianiste n'avait été ces soirs-là... Kenny Kercey, compagnon de Charlie Christian (guitare), Joe Guy (trompette) Nick Fenton (contrebasse) et Kenny Clarke (batterie).

Thelonious Monk adorait le « Minton Playhouse », son climat de chapelle où les artistes ne s'adressaient guère qu'à des confrères, qu'à de grands initiés. « Certains soirs, dit Teddy Hill, j'ai dû le supplier de partir, pour pouvoir fermer les portes. » En 1942, pourtant, Monk cessa quelque temps d'être le pianiste attitré du cabaret pour devenir celui de l'orchestre Lucky Millinder. Il ne tarda guère à retourner au « Minton » et s'y maintint deux années de plus, jusqu'en 1944, où, après avoir publié *Round About Midnight*, sa composition la plus célèbre, il partit avec Coleman Hawkins pour l'« Onyx Club » dans la 52e rue. Monk rédigea, au même moment, le fameux *52nd Street Theme*. De tous les vieux musiciens, Hawkins

fut, avec Count Basie, l'un de ceux qui marquèrent le plus vivement sa sympathie au mouvement be-bop. Il devait, en engageant Monk dans son groupe, lui donner l'occasion d'enregistrer ses premiers disques officiels : *Drifting On A Red*, *Flyin' Hawk*, *On the Bean*, *Recollections*. En 1944, en collaboration avec le drummer de Hawkins, Denzil Best, Monk écrit encore à la fin de l'année son *Bemsha Swing*. Il fréquente toujours, de temps en temps, le « Minton ». Hawkins rêve d'une tournée. Monk ne veut pas s'éloigner de New York. Sir Charles Thompson le remplace dans l'ensemble qui se rend en Californie.

4. Dix années dans l'oubli (1944-1954). — Monk connaît alors des années de misère, promenant dans Harlem son grand corps lymphatique, regardant le monde avec ses yeux indifférents, travaillant par hasard, survivant par miracle. Toutefois, quelques compagnies de disques le font enregistrer ; de 1947 à 1952 : « Blue Note » ; de 1952 à 1954 : « Prestige ». Dès 1947, pourtant, son style est constitué comme on peut en juger à l'audition des disques de l'époque et du fameux *Criss Cross* (1951), œuvre typique de Monk, dont le thème ne cherche pas à être un « air » mais seulement une « idée musicale » et dont les variations que lui impose le grand pianiste sont caractéristiques des tortures suaves qu'il est le seul à pouvoir inventer. *Evidence* n'est pas moins représentatif. Il trahit les obsessions les plus chères de Monk, le goût des gammes par tons et des motifs en triolets. Au-dessus de tout ceci s'élève *Misterioso* (1948), apogée d'une pensée.

Misterioso, qui fait évoluer d'abord des sixtes parallèles puis des septièmes autoritaires, donne à Monk le prétexte d'un éblouissant solo fondé sur des secondes mineures — que Monk adore — et sur une lancinante, une turlupinante montée mélodique. « Au moment où le thème générateur réapparaît, écrit Gunther Schuller dans sa belle analyse, Monk ne se contente pas de le répéter, il le développe d'une façon quasi webernienne, en déployant le dessin déjà utilisé des septièmes sur deux ou trois octaves. Ces sauts dramatiques, rythmiquement obliques par rapport au thème principal, apparaissent comme

le dernier lien dans l'enchaînement, d'une intensité croissante, qui est à l'origine du morceau. Cette idée de traiter l'exposition, lorsqu'elle revient, comme une récapitulation, était un procédé assez inhabituel à cette époque. Monk modifie le matériel thématique de base en lui superposant des idées qui, par la suite se trouveront développées, et ces superpositions créent une harmonie tellement insolite que les centres tonals initiaux en sont considérablement affaiblis. »

Monk est beaucoup moins lui-même dans *Suburban Eyes* et *Evonce* (1947), pièces be-bop qu'il n'a d'ailleurs pas signées, mais réaffirme sa forte personnalité dans *Humph* (1947), *I Mean You* (1948) et *Skippy* (1952) qui exploitent le triton, *Let's Cool One* (1952) qui sollicite avec complaisance les neuvièmes mineures, *Thelonious* (1947) et *Carolina* (1952) fondés sur une seule note. Il s'attendrit curieusement, devient aimable, a des soucis d'élégance en *Monk's Mood*, *Who Knows* (1947), *Straight No Chaser* (1951), qui éveillent le souvenir de Teddy Wilson.

En 1952, Monk quitte « Blue Note » pour « Prestige » et grave quelques plages de valeur : *These Foolish Things* et *Monk's Dream*, où réapparaissent les affectionnées secondes mineures, *Little Rootie Tootie*, qui évoque la course du train, tout comme, fugacement, *Trinkle Tinkle* dont quelques traits tracés à la main droite rappellent le jeu des vieux pianistes de boogie woogie (Meade Lux Lewis, Albert Ammons, Pete Johnson). Le même pittoresque se retrouve en *Locomotive* (1954), thème tyrannique, et prétexte pour Monk d'exercer son art des développements aussi nécessaires qu'inattendus. D'autres œuvres sont attachantes : *Nutty* (1954), mélodie d'accords, *Think of One* (1953), nouveau morceau bâti sur une note, *Let's Call This One* (1953), qui en répète une autre, jusqu'à satiété, *Hackensack* (1954), pièce où le comique se mêle au tragique, *Smoke Gets In Your Eyes* (1954), merveille de réharmonisation d'une aimable composition de Jerome Kern.

5. Le tournant d'une carrière (1954). — En 1954, un 24 décembre, soir de Noël, le grand pianiste va graver deux œuvres qui apparaîtront après *Misterioso*, comme les points culminants de sa carrière. Il s'agit de *The Man I Love* et *Bags' Groove* en quintette avec Miles Davis, Milton Jackson, Percy Heath et Kenny Clarke.

Bags' Groove est, sans aucun doute possible, l'un des disques les plus importants et les plus significatifs du jazz d'après-guerre. Disons d'abord que le thème de Milton Jackson — construit sur des « riffs » — a l'allure d'une profession de foi et témoigne de ce désir de retour au blues que la musique négro-américaine manifesta vers 1954. Milton Jackson paraît dans cette œuvre, du reste, moins moderne que Davis, et Davis moins moderne que Monk. Le pianiste remet radicalement en question l'esthétique de son temps en inversant la signification de l'accompagnement qui cesse d'être ici l'approbation du soliste pour en devenir la permanente contestation, en révoquant la phrase musicale au profit de blocs de sons, en renonçant à la continuité mélodique, en congédiant tout lyrisme, en rompant, par l'emploi de figures asymétriques, avec le respect inconditionné de la « carrure » qui fut celui du jazz improvisé jusqu'à *Blue Monk* (enregistré trois mois plus tôt en trio) et jusqu'à cette œuvre-ci.

The Man I Love n'est pas moins surprenant. Sous les doigts de Monk, la chanson de Gershwin devient méconnaissable. Monk étire curieusement la mélodie. Tandis que la section rythmique bat le rythme à vitesse normale, Monk expose le thème en un ralenti, que, d'ailleurs, il accentue progressivement. Au terme de ce travail dissolvant, Monk, brusquement, s'arrête, laissant son discours en suspens. Les rythmiciens, imperturbables, continuent d'assurer une pulsation régulière où l'on peut dire que le silence de Monk se perçoit en creux. Miles Davis s'inquiète et lance à la trompette une sorte d'appel comme pour secouer Monk de sa torpeur. Celui-ci semble se réveiller en sursaut et rentrer précipitamment dans le jeu en un style qui n'a plus rien à voir avec celui de la période initiale. Que s'est-il passé ? Une discussion s'est élevée à ce propos. Certains musiciens, certains critiques, pensent que Monk est allé si loin dans ses « décalages temporels » qu'il s'est perdu. D'autres, dont André Hodeir, Milton Jackson et Percy Heath — le contrebassiste de la séance — demeurent convaincus que Monk savait fort bien ce qu'il faisait et installait ce désert en un dessein très délibéré, qui évoque encore Webern, que Davis n'a pas compris, et dont il a tué l'effet. Michel Fano incline lui aussi à penser l'événement de la même manière et dit que ce silence de Monk équivaut dans le jazz à une sorte de minute mystique.

6. La nouvelle gloire de Monk. — La parution de *Bags' Groove* en janvier 1955, les commentaires que suscita dans la presse spécialisée la présence

de Monk aux côtés de Miles Davis marquèrent les débuts d'une redécouverte de la part de la critique, mais aussi des musiciens qui avaient, dit Martin Williams, sous-estimé la portée des essais monkiens. En 1955, Thelonious Monk passe un contrat d'enregistrement avec la firme « Riverside ». Trois albums paraîtront qui défrayeront encore la chronique, avant que Monk, deux ans plus tard, ne soit engagé au « Five Spot », à Greenwich Village, avec le saxophoniste John Coltrane. Le public accourra, la direction refusera du monde. Le succès de Thelonious Monk, après une décennie bien grise, ne sera pas sans rappeler celui, toutefois plus étendu et plus populaire, d'un Sidney Béchet qui avait souffert, longtemps, lui aussi, de la méconnaissance.

On peut voir un fait très révélateur dans le choix par Monk de huit thèmes ellingtoniens pour le premier disque qu'il enregistre, en juillet 1955, chez « Riverside ». Au piano, Monk est le fils spirituel de Duke. Le goût des lignes brisées, des silences larges, des harmonies violentes, la manière même de frapper le clavier sèchement, durement, tout cela rapproche Thelonious Monk de Duke Ellington. Le recueil pourtant n'est pas des mieux réussis. « C'est que, dit très justement Gunther Schuller, Monk s'est senti psychologiquement étouffé par les mélodies ellingtoniennes. La réussite de *It Don't Mean A Thing* s'explique par le fait qu'il s'agit là non point d'une chanson mais d'une composition instrumentale, avec le défi supplémentaire d'un thème à une seule note. »

Bien meilleur est le recueil de 1956 « Unique Monk» consacré à des thèmes « standards ». Dans le trio, le bassiste Oscar Pettiford demeure et Art Blakey remplace Kenny Clarke. Monk joue avec une application caustique *Tea For Two* et *Honeysuckle Rose*. La même année, l'album *Brilliant Corners*, assez grimaçant, réunit sans succès les saxophonistes Sonny Rollins et Ernie Henry. L'ensemble d'œuvres « Monk's Piano Music » incarne un autre échec. Les harmonies de *Epistrophy* et de *Well You Needn't* (1957) qui gênent déjà John Coltrane paralysent Coleman Hawkins. Monk domine le débat, mais il est seul. Aussi bien, privé de partenaires — nous allions dire délivré — a-t-il pu graver les très belles plages du « Thelonious Himself » (1957), où, selon l'expression heureuse de Orrin

Keepnews, il « pense à haute voix ». *Functional* rétablit le blues dans ses droits, le sinistre *Monk's Mood*, lequel laisse une place imprévisible à Coltrane, met entre parenthèses le tempo régulier tout comme *I Should Care*, à la fin, qui bénéficie d'un procédé de Monk, celui que Gunther Schuller appelle « distillation de l'accord » : un accord étant frappé, le pianiste laisse s'évaporer toutes les notes sauf une qui en représente l'essentiel. « Mulligan Meets Monk » (1957), autre groupe d'œuvres, « souligne, dit encore Gunther Schuller, à l'occasion d'une confrontation, la différence qui existe entre un Mulligan, qui est un bon musicien, et un Monk qui est un homme de grand talent, un génie peut-être ». On incline à partager cette opinion élogieuse à l'audition de *I Mean You*, du *Purple Shades* et du *Blue Monk* (1957), enregistrés en compagnie des « Jazz Messengers ». L'année suivante, Monk rejouera ses thèmes favoris, en petite formation, avec le drummer Roy Haynes : *Rhythm-a-ning*, et, en grand orchestre, au « Town Hall » : *Round Midnight*, *Straight No Chaser*, *Off Minor*, *Monk's Mood*, *Blue Monk*, ce *Blue Monk* qu'il adore, semble-t-il, et qu'il reprendra du reste en solo, une fois de plus, en 1959.

En trente ans, Monk sur ce point n'a pas changé. Il se love toujours dans ses habitudes thématiques, se complaît à pétrir et broyer toujours les mêmes compositions et arrondit quasiment son univers musical à la dimension de sa propre écriture. Tout se passe comme si, pour lui, existait, en ses textes, quelque secret aperçu mais non tout à fait manifesté et qu'il s'emploierait sans répit à rechercher, à débusquer, pour les manifester enfin en pleine lumière. De çà de là apparaissent quelques nouvelles mélodies génératrices, quelques canevas traditionnels mais en quelque sorte perdus et comme dissimulés au milieu de ses tourments familiers. On retiendra, de ces dernières années, *Four In One* (1960), *Straight No Chaser*, *Hackensack* (1961), *Criss Cross* (1962), *Shuffle Boil*, *Monk's dream*, *Bolivar Blues*, *Bye-Ya* (1964), *Monk's Point* (1965), œuvres où le pianiste est toujours associé à son fidèle saxophone ténor Charlie Rouse et, enregistré à Holly-

wood, *Round Midnight* (1968), un beau solo de piano où il triture, une fois de plus, une de ses mélodies privilégiées — à son sens inusables. Après trois ans d'inactivité phonographique, Thelonious enregistrera de nouveau ces vieilles et merveilleuses obsessions que sont *Blue Monk* et *Round About Midnight*, en sextette, avec Gillespie, lors de concerts donnés à Londres, le 14 novembre 1971, par le Newport Festival de George Wein. Le lendemain, et toujours à Londres, en trio cette fois, avec Art Blakey et Al McKibbon, Monk reprendra, pour son ultime disque des années soixante-dix, beaucoup de ses morceaux favoris dont le dernier porte un titre assurément symbolique : *Crepuscule With Nellie* — crépuscule de Monk en effet, qui entrera en retraite à la fin de cette année-là. Il mourra le 17 février 1982 à Englewood, New Jersey. Son corps sera embaumé, exposé à l'église Saint Peter de New York, où ses amis musiciens lui feront, le 22 février, d'impressionnantes funérailles.

7. **Une grande solitude.** — Monk n'a guère de disciples. C'est que sa technique d'autodidacte, strictement personnelle, défie l'imitation et que, par exemple, ses mains très larges l'autorisent à couvrir sans difficultés de vastes intervalles. C'est que son style s'est opposé au courant populaire du jazz et au traditionalisme réveillé par la vogue du « soul ». C'est enfin que sa manière n'a pas trouvé peut-être une cohérence suffisante pour qu'elle arrête ses contours et devienne une structure parfaitement assimilable ou transposable. Monk a été victime de l'incompréhension du public et, plus tard, bénéficiaire de l'engouement collectif. Ces deux attitudes successives peuvent se comprendre par l'ambivalence même du jeu de Monk, par une union, en sa musique, de l'étrange et du familier, de l'inconfort et du confort. Mais, en dépit de ses côtés séduisants et pittoresques, Monk demeure, selon l'expression d'André Hodeir, « celui qui trouble ». Le critique dit encore : Monk fut le solitaire qui, s'il se retourne, n'aperçoit pas ses compagnons de route, qui ne sait même pas s'il existe, de par le monde, un seul compagnon pour lui.

Chapitre VIII

MILES DAVIS

Monk, dans son splendide isolement, échappait au mouvement be-bop alors même qu'il avait été à l'origine de son déclenchement. Parker en figurait l'orthodoxie, Dizzy Gillespie tentait d'en modifier l'allure, Miles Davis s'efforça, lui, de l'orienter vers une quiétude, une douceur, une réserve polie. Il fut, en 1948, le chef de file du jazz « cool », c'est-à-dire « frais », en opposition avec celui, brûlant, qui triompha un demi-siècle durant. Après le déluge du be-bop ce fut la lumière pâle, l'aurore calme d'une autre musique.

Miles Davis est originaire de Alton, dans l'Illinois. Il y naquit en 1926 mais fut éduqué à Saint-Louis où son père tenait un cabinet dentaire. A seize ans, le jeune Miles joua dans l'orchestre local des « Blue Devils ». On a parlé d'un style de Saint-Louis à la trompette, celui d'un Harold Baker, d'un Joe Thomas, d'un Mouse Randolph, d'un Clark Terry, style sobre, excluant l'emploi de beaucoup de notes, et que représenterait pour sa part Miles Davis. Sans doute Davis a-t-il reçu les leçons de Clark Terry son aîné, mais il a en même temps admiré Bobby Hackett, Freddy Webster et Dizzy Gillespie. En 1943 vint à Saint-Louis l'orchestre de Billy Eckstine, avec Bird et Diz. Miles Davis, dans l'ombre de la salle de concert, écoutait ses dieux. Il rencontra, après le spectacle, Charlie Parker, qui sut se souvenir de lui, deux années plus tard, à New York.

1. **Un disciple infidèle de Gillespie (1945-1948).** — Miles Davis se rendit à Harlem à la fin de 1944.

Charlie Parker fut son mentor. Il lui fit connaître les hauts lieux du jazz new-yorkais, l'introduisit dans les chapelles fermées de la ville et le conduisit — comble de l'honneur — au studio d'enregistrement. En novembre, dans *Billie's Bounce* (1945), Miles Davis affirme, à dix-neuf ans, sa personnalité. Certes, l'exposition du thème est malhabile, la phraséologie gillespienne hante encore l'esprit de l'improvisateur, comme l'attestent des passages en doubles croches, mais Davis ne copie pas. Il semble avoir fait vœu d'austérité monastique. Il bannit l'effet, l'ornement, il suit, avec sagesse, avec minutie, le découpage du thème. Sa mélodie sans éclat, très peu accentuée, son attaque discrète, sa sonorité étroite et grise, presque sans vibrato, opposent son style à celui de Gillespie. Alors que la plupart des trompettistes bop, Fats Navarro, Howard McGhee, Kenny Dorham, notamment, s'inspirent à cette époque de « Dizzy », Davis s'exprime à sa façon, avec une grande douceur, en longues phrases sinueuses, jouées très *legato*.

En 1946, 1947, 1948, quand Parker fait appel de nouveau à Miles Davis, celui-ci a gagné en sûreté, en fermeté. Comme Gillespie et tous les boppers, il oppose aux phrases tourmentées les phrases paisibles dont il suspend volontiers le cours ou qu'il rend légères, incertaines, par des notes qu'il laisse planer dans la tradition de Lester Young. *Moose The Mooche*, *A Night In Tunisia* (1946) enferment de grandes promesses. *Don't Blame Me*, *Scrapple From the Apple*, *Chasin' The Bird* (1947) sont d'incontestables réussites du premier Miles Davis, réussites que confirment : *Milestones*, *Dewey Square*, *Quasimodo*, *Cheryl*, *Buzzy*, *Bird of Paradise* (1947), la deuxième version de *Chasin' The Bird*, *Perhaps*, *Marmaduke* (1948).

2. **La musique du premier Miles.** — Dès 1948, Miles Davis apparaît comme un bopper hérétique. Il n'a pas les immenses possibilités techniques d'un Gillespie, ni, sans doute, le goût de la brillance instrumentale (il ne va guère au-delà du contre-*ut*), d'où le choix qu'il fait d'un style pondéré, plus tranquille que celui du grand maître du bop — tout au moins en tempo rapide. Il est, en effet, un côté de l'esthétique gillespienne qui a pu inspirer Davis : la nonchalance du jeu en tempo lent. Un solo tel que celui de *Round About Midnight* de Gillespie annonce déjà les solos davisiens. Au fond, Miles Davis prend délibérément le parti de Lester Young dans l'ordre de la sonorité et du swing. Ce qui n'est qu'un des aspects de la façon de jouer de Gillespie, Davis le systématise et l'élève à la dignité d'une norme.

La sonorité un peu sourde de Miles Davis, dépouillée de tous les effets du « hot » — que les boppers avaient partiellement conservés — parut à certains critiques trahir l'essence de la musique de jazz. A les en croire, Davis, personnage symbolique de la jeunesse intellectuelle noire des grandes villes, aurait renoncé d'emblée aux qualités du son jazziste, au profit d'une résonance d'instrumentiste classique. Rien n'est plus faux. Davis, simplement, après Lester Young, rejette toute violence. La sonorité chez lui s'apaise et s'adoucit, mais la voix frémissante et tendre de la trompette, que trouble un léger voile, n'exprime en rien l'idéal de l'Académie Juilliard. Progressivement, du reste, cette vertu expressive qu'enfermait le timbre davisien se développera, s'épanouira au point de laisser paraître Miles comme un disciple des pétrisseurs de sons ellingtoniens. Aussi bien Jean Greffin, trompette solo de l'Opéra de Paris, écrira-t-il excellemment que « la sonorité d'Armstrong a, en définitive, plus

de finesse classique » et que « toute la beauté et l'originalité de sa résonance trompettistique, Miles les doit à sa conscience de jazzman, plus soucieux d'innover que de se soumettre, plus préoccupé de prolonger la tradition du jazz que de côtoyer la tradition européenne ».

Dans le domaine du swing aussi, Miles Davis emprunte à Lester Young une conception qui en accentue l'élément de détente et d'abandon. On sait que le swing fut toujours une union de qualités contrastantes, un paradoxe vécu, l'excitation et la décontraction mariées l'une à l'autre, affolant toute raison. Davis, comme Young, donne au second terme de ce couple incroyable un avantage, alors que la coutume voulait tout juste l'inverse ou, tout au moins, l'égalité des parts. Toutefois, Miles Davis reste plus proche de Charlie Parker que de Lester Young sur le plan de la construction mélodique, c'est-à-dire dans l'ordre du chromatisme, de la distribution des accents et du chevauchement des périodes.

3. Miles Davis et le « cool jazz ». — En associant le phrasé parkérien au swing et à la sonorité lestérienne, Miles Davis donnait au bop une nuance de délicatesse et de pudeur qui en transformait profondément l'esprit. Plus fidèles à Lester Young, quelques musiciens de la génération de Miles, choisirent, vers 1948 également, la voie de la détente. Ainsi, dans la famille spirituelle de Parker, un Al Haig, un John Lewis, un J. J. Johnson et, dans l'école de Young, un Stan Getz, un Al Cohn, un Zoot Sims, un Herbie Steward allaient-ils représenter dans le jazz le mouvement « cool » en compagnie, du reste, de musiciens aussi divers que Gerry Mulligan, Dave Brubeck, Lee Konitz ou Lennie Tristano. Il est difficile de déceler une unité de langage chez les coolmen. Disons que, d'une façon générale, après 1948, l'harmonie s'est allégée, la mélodie est devenue plus conjointe, le rythme s'est assagi. Pour des raisons diverses, les formules du quintette et du sextette ou des petits ensembles ont connu un assez net succès. Le « Modern Jazz Quartet » de John Lewis, où brille le vibraphoniste Milt Jackson et dont on peut admirer le bel équilibre

sonore, a tenté d'exploiter le domaine de la fugue et du contrepoint. La formation de Gerry Mulligan avec Bob Brookmeyer ou Chet Baker a cherché, pour sa part, une conciliation de l'esprit du jazz moderne et de celui du jazz classique — sa musique évoque même, parfois, celle de Bix Beiderbecke. Sur la « west coast », la côte californienne, des musiciens de bonne et parfois grande valeur ont œuvré dans l'atmosphère « cool » aussi, qu'il s'agisse de Shelly Manne, Shorty Rogers, Leroy Vinnegar, Red Mitchell, Chico Hamilton, Jimmy Giuffre, Jimmy Raney, Art Pepper, Bob Cooper ou Richie Kamuca. Aucun de ces artistes n'a toutefois l'envergure d'un Miles Davis qui parut à cette époque comme la première, la plus importante figure du cool-jazz.

4. Les sessions « Capitol » (1948-1950). — Le be-bop avait été, d'abord, une musique de petites formations. Assez rapidement cependant, Dizzy Gillespie s'efforça de lui offrir les ressources d'un orchestre de forte taille.

L'aventure orchestrale de Gillespie. — Gillespie forma en 1946 une phalange de seize musiciens et s'efforça de renouveler le langage du grand orchestre. Aidé par les arrangeurs Walter Fuller et John Lewis, il tenta de transposer sur le plan de la grosse formation les acquisitions du bop qui n'avait été jusque-là qu'une musique de quintette ou de sextette. La réussite fut éclatante dans le burlesque *Oop-Pop-A-Da* où Gillespie renouvela le chant scat d'Armstrong et dans les nombreuses œuvres révolutionnaires où se trouvèrent d'emblée dépassés les efforts compositionnels parallèles d'un Stan Kenton. L'orchestre qu'on entendit à Paris, en 1948, connut un triomphe et laissa un inoubliable souvenir à tous ceux qui purent assister aux concerts de Pleyel. Le disque est assez impuissant à perpétuer la violence prodigieuse — nous allions dire effrayante — de la musique de Gillespie que l'enregistrement appauvrit. Par rapport à l'art parkérien — et malgré *Barbados* — l'art de Dizzy se caractérisait par un emprunt déterminé de rythmes afro-cubains et présentait en synthèse les traditions noires séculaires et les aspects que l'art de la percussion avait revêtus en les points divers de la diaspora (ex. : *Algo Bueno*, *Manteca*, *Cubana Be*, *Cubana Bop*). L'orchestre de Gillespie s'inscrivait cependant dans la ligne de ceux de Duke, de Lunceford et de Basie. Des enregistrements tels que *One Bass Hit*, concerto pour Ray Brown, *Two Bass Hit*, *Good Dues Blues*, *Things*

To Come, I Can't Get Started, figurent parmi les plus beaux du jazz orchestral. Malheureusement, l'orchestre de Dizzy jouait une musique trop difficile pour le grand public américain. Il fut dissous en 1950. Avant de réorganiser un vaste groupement, moins original, en 1956, Gillespie reprit une activité de soliste.

L'expérience orchestrale de Davis. — Miles Davis voulut donner au cool-jazz la forme orchestrale que Gillespie avait cherchée pour le be-bop. Son rêve fut de former, à mi-chemin du groupement d'improvisation et du grand ensemble traditionnel, un orchestre de chambre. Il aimait le timbre de la formation de Claude Thornhill dont Gil Evans était l'arrangeur. Davis rencontra Evans et lui soumit son projet, dont il fit également part à Gerry Mulligan. Il attendait de l'un et de l'autre des textes susceptibles d'être joués dans l'esprit nouveau par un groupe de neuf musiciens. Les partitions écrites, les répétitions achevées, l'orchestre de chambre se présenta sur la scène du « Royal Roost », en septembre 1948, avec Lee Konitz (saxophone alto), Gerry Mulligan (saxophone baryton), Sandy Siegelstein (cor d'harmonie), Mike Zwerin (trombone), John Barber (tuba), Al McKibbon (contrebasse), Max Roach (drums). Il n'eut que peu de succès. Quinze jours plus tard, il ne restait plus d'espoir de survie pour cette musique austère que dans des contrats d'enregistrement. La marque « Capitol» pendant deux ans, et par trois fois, donna sa chance au groupement que dirigeait Miles.

En janvier 1949, l'orchestre du Royal Roost se rendit dans les studios de « Capitol » avec quatre nouveaux exécutants : Junior Collins au cor, Kai Winding au trombone, Al Haig au piano, Joe Shulman à la contrebasse. Il grava : *Move*, *Budo*, *Godchild*, *Jeru*. En avril, Sandy Siegelstein réapparut au cor d'harmonie et John Lewis au piano. J. J. Johnson, Nelson Boyd et Kenny Clarke remplacèrent Winding, Shulman et Roach. Quand Miles vint à Paris, en mai 1949, au Festival de Pleyel, en quintette, l'orchestre de chambre venait d'enregistrer quatre autres plages : *Boplicity*, *Israël*, *Rouge*, *Venus de Milo*. Un an plus tard, en avril 1950, le personnel de la seconde session fut maintenu pour la troisième, à l'exception de Siegelstein, Boyd et Clarke que relayèrent Gunther Schuller, et les anciens du « Roost » : McKibbon et Roach. Le groupe fixa dans la cire : *Rocker*, *Deception*, *Moon Dreams*, *Darn That Dream*.

Ces œuvres ont symbolisé une époque et exercé une influence diffuse. Sans la direction davisienne,

elles eussent été toutes différentes. Davis les a marquées fortement par sa seule présence et en demeure, du reste, notamment dans *Godchild*, le meilleur soliste. L'exécution des ensembles, un peu contrainte, ne correspond pas à ce qu'on eût pu souhaiter. Davis a songé par la suite à les enregistrer de nouveau, mais l'eût-il fait, il y a lieu de supposer que le climat d'alors n'eût pas été retrouvé. Ces œuvres historiques apparaissent aujourd'hui comme des îlots de création, relativement isolés, et dont l'action à distance s'est exercée surtout sur la « west coast » qui a transporté le style contrapuntique dans le domaine du grand orchestre, d'ailleurs sans bonheur. L'assouplissement et l'élargissement des cadres formels du jazz qui ne furent pas les moindres vertus de l'entreprise davisienne n'ont pas déterminé la chute des habitudes d'écriture qu'on aurait pu croire très menacées. L'idée en a été proposée toutefois. De même, si la façon de jouer dont les sessions « Capitol » donnent l'exemple n'est pas devenue la nouvelle manière du jazz de la décennie suivante, elle a laissé son empreinte ; l'union de la douceur et de la force qu'on y perçoit ne se serait certainement pas rencontrée sans cette belle expérience, l'une des plus célèbres et plus controversées de toute l'histoire du jazz.

5. **La période 1950-1955.** — Quand Miles Davis revint à New York, après son voyage en France, il n'avait pas encore renoncé, malgré l'échec du« Royal Roost», l'année précédente, à constituer et à maintenir à l'existence une grande formation. En août 1949, Miles et son pianiste Tadd Dameron font appel, dans ce dessein, au trompettiste Red Rodney, aux tromboniste Kai Winding et Johnny Mandel, aux saxophonistes Zoot Sims, Allan Eager, Cecil Payne, aux rythmiciens Nelson Boyd, John Collins, Shadow Wilson et à sept autres musiciens de pupitre. Ce fut encore l'échec. Miles Davis, en 1950, décidera de se consacrer désormais uniquement à la musique d'improvisation.

Cinq années durant, Davis enregistre pour « Blue Note » et « Prestige », avec Parker de nouveau (*Au Private*, 1951), en septette et sextette avec J. J. Johnson (*Woody'n You*, 1952), en quartette avec John Lewis (*Blue Hase, When Lights Are Low*, 1953), avec Sonny Rollins (*Round About Midnight*, 1953 ; *Airegin*, 1954), avec Horace Silver (*Lady Suzan, It Never Entered My Mind*, 1954).

Le style de Miles Davis a évolué. Il conserve son attaque franche et délicate, la note d'amorce restant au niveau de celles de la phrase entière, mais il a gagné en subtilité dans l'art de varier le discours, d'exprimer des différences ténues, de mettre en parallèle, par exemple, certains motifs qu'il dessine avec force ou légèreté, certaines figures qu'il fait ou non vibrer, certaines lignes qu'il trace et retrace en distribuant diversement les accents rythmiques. Comme chez Lester Young, apparaissent de plus en plus fréquemment des notes tenues, haltes, repos, moments du recueillement et du repli sur soi dans les itinéraires mélodiques, comme chez Charlie Parker des « notes esquissées » suivies de notes qui tremblent et, de façon très originale, des « notes dansantes », pour reprendre l'expression d'André Hodeir, notes qui, émises en syncope, se prolongent en modifiant progressivement leur intensité. Surtout, l'allure hésitante, scrupuleuse de Miles Davis, tout en « réserves mentales », se traduit plus que jamais par ces péroraisons suspendues que l'imagination de l'auditeur prolonge et que la perception retrouve, un peu plus loin, tels, dira Bernard Vitet, ces ruisseaux resurgis au terme de leur parcours souterrain. Miles Davis approche de sa période de maturité.

En décembre 1954, cette maturité s'affirme en quatre chefs-d'œuvre : *Swing Spring*, *Bemsha Swing* et surtout *The Man I Love* et *Bags' Groove*. Davis est à la tête d'un quintette où, on le sait,

joue Thelonious Monk. Le grand trompettiste manifeste pour la première fois, dans ces plages, un style qui abandonne les phrases longues, très conjointes, de ses débuts (la coda de *The Man I Love* met en évidence de grands intervalles) et qui s'attache à faire valoir, avant tout, une grande variété de timbres. La pose du son, remarquable, l'accent sombre, déchirant, dramatique, marquent un virage dans le parcours esthétique de Miles.

6. **Le second Miles.** — *Bags' Groove* et *The Man I Love* précédèrent immédiatement le retour en grâce de Thelonious Monk et la révélation d'un nouveau Miles Davis. En juillet 1955, sur la vaste scène de Newport, pour le deuxième festival, Davis réapparaît après une période de convalescence et de vie relativement discrète. Il joue avec une sonorité plus ample qu'autrefois, en sollicitant fréquemment la sourdine, en usant du glissando ascendant qu'il négligeait jadis et qu'il souligne au contraire maintenant, en émettant quelquefois le son avec les pistons mi-baissés, comme le vieux Rex Stewart. La force expressive de cet art surprend le public de Newport qui l'acclame. La musique de Davis ce n'est plus d'abord un discours intelligent, c'est, avant tout, une sonorité somptueuse. On comprend ainsi pourquoi le jazz avec lui, en renonçant aux savantes successions harmoniques du bop, en s'immobilisant parfois dans les formes modales, gardera un puissant attrait. C'est que l'esthétique éthérée de Davis, cette paix immense d'eaux dormantes qu'elle évoque, ces ciels sans nuages et sans vent auxquels on la peut comparer suppose le timbre suave et profond qui demeure son secret, timbre sans quoi le statisme du mode se justifie beaucoup moins bien, si ce n'est chez un Coltrane qui

triomphe, lui, par des moyens ultra-expressionnistes.

En même temps que le style de Davis incline au pathétisme, il se simplifie et bannit les tours sinueux. Simultanément, il s'autorise les notes aiguës, les traits perçants comme des cris. Un souffle plus vigoureux, une attaque plus nette, un son plus fort et plus gras, une technique assurée : Davis tue en lui le vieil homme. Pendant l'hiver 1955, il reforme un quintette. Il s'associe avec John Coltrane en qui, dit-il, « on doit voir le plus grand saxophoniste qui se soit révélé depuis le Bird ». Profondément original apparaît, en effet, John Coltrane, en une époque où chacun singe Parker, où un mimétisme désolant multiplie à l'infini les clichés du grand bopper récemment disparu. Coltrane seul réinvente le langage saxophonique, avec un timbre dur, violent, un phrasé d'une rudesse sauvage. Cette voix qui ne semble s'élever que pour dire un mauvais augure, frappe par son implacabilité, sa rigueur, sa sévérité. Aux côtés de Coltrane, Miles Davis place trois rythmiciens remarquables : le pianiste Red Garland qui joue souvent, comme Ahmad Jamal, par accords plaqués dans l'aigu du clavier ; le contrebassiste Paul Chambers dont la justesse est douteuse mais qui domine par sa force et son invention tous les jeunes musiciens de l'instrument ; le drummer Philly Joe Jones enfin, qui, par ses rythmes brisés, équivoques, noyant le tempo pour le réaffirmer, peut être considéré comme le premier rénovateur du style de batterie dans les voies qu'avait tracées Kenny Clarke.

Le quintette de Miles Davis — le meilleur, sans doute, de son histoire — va vivre deux années et Davis enregistrer avec lui des thèmes qui existaient déjà à son répertoire : *Woody'In You*, *It Never Entered My Mind*, *Round About Midnight* par exemple, mais aussi les succès populaires *All Of You*, *Bye Bye Blackbird*, la chanson suédoise *Dear Old Stockholm* (1956), *Airegin*, *Round About Midnight* encore et *Half Nelson* (1957).

Dans ses petites formations dont le personnel varie, Davis réalise d'autres belles œuvres : *Autumn Leaves*, *Straight No Chaser*, en compagnie de Cannonball Adderley et *Night In Tunisia* du recueil « Musing Of Miles » notamment. Avec *Doctor Jekyll* (1958) de l'album « Milestones » réapparaît le fameux groupement de 1955, que la venue du saxophoniste alto Julian Cannonball Adderley transforme en un sextette. En avril 1959, le même sextette — moins Red Garland et Philly Joe que remplacent Bill Evans et James Cobb — grave un chef-d'œuvre : *All Blues*, dernière plage du volume « Kind of Blue ».

Cette ultime plage est un blues dont le caractère traditionnellement tonal se trouve effacé par l'emploi d'un mode fondé sur l'accord de neuvième de dominante. Il adopte en outre un rythme en 6/8 comme beaucoup de morceaux de musique « funky». Ainsi se trouve-t-il doublement symboliser un épisode de l'aventure du jazz, ainsi se trouve-t-il situé et daté. Mais il sort de l'histoire par sa force d'accent, par la puissance avec laquelle cette histoire même est vécue. Après une « batterie » en trémolo du pianiste Bill Evans et qui sera reprise entre les solos en guise d'interlude, le thème survient : un appel de trompette, sur accompagnement fortement rythmé des saxophones qui se joindront mélodiquement au cuivre puis réaffirmeront le caractère rythmique initial au cours d'un autre appel et qui, enfin, retrouveront la trompette à nouveau jusqu'à la dernière note de l'exposé. Ce thème qui revit en une réexposition terminale est le prétexte de quatre improvisations. Celle de Miles Davis, de Cannonball Adderley, de John Coltrane (de quatre chorus chacune) et celle de Bill Evans (de moitié plus courte). La force envoûtante de l'œuvre tient, d'une part, au rythme adopté, avec l'accentuation inhabituelle des 3^{e} et 6^{e} temps en place de celle coutumière des 2^{e} et 4^{e} et, d'autre part, à la qualité des soli de trompette et de ténor. L'art de Miles Davis, à la fin des années cinquante, atteint là son plus haut période.

7. Miles Davis et Gil Evans. — Les albums « Musing Of Miles », « Milestones » et les plages enregistrées en quintette avec Coltrane, notamment *Flamenco Sketches*, un an plus tard, vont dans le sens de *Bags' Groove* et de « Ascenseur pour l'échafaud » (1957) que Davis avait gravé à Paris pour le film de Louis Malle. Le grand trompettiste y recherchait la simplicité des lignes et la profondeur sonore.

L'angoisse latente et diffuse qui tremblait en ces œuvres, pour la plupart totalement improvisées ou conçues au moment même de l'enregistrement et s'appuyant sur les successions harmoniques les plus sobres, devenait patente et précise dans les interprétations que Davis donnait, en 1957, des thèmes de « Miles Ahead » et des arrangements du *Concierto de Aranjuez* dus à Gil Evans. Après *Flamenco*, le style de Miles reste identique à lui-même, dans *My Prince Welcome*, *Teo*, *Neo* (1961), *Seven Steps To Heaven*, *Joshua* (1963), *My Funny Valentine* (1964).

Entre Miles Davis et Gil Evans une amitié musicale est née. Dans les concertos pour trompette et orchestre, Miles Davis donne un subtil commentaire de la pensée de Evans et la pensée de Evans elle-même ne semble avoir pour but que de susciter cette exégèse. La science de l'arrangeur éclate ici d'une manière évidente et, grâce à l'album « Miles Ahead », Evans a pu être reconnu comme le meilleur orchestrateur de jazz de l'après-guerre. Cette réussite sociale tardive allait du reste lui permettre de réunir sous son nom, en 1960, un grand orchestre. Miles Davis en sera le soliste à plusieurs reprises. Pour *Oleo*, *No Blues*, *The Meaning Of The Blues* à Carnegie Hall (1961) et pour *Song Two* de l'album « Quiet Nights » (1962), le climat orchestral et le climat des improvisations sont semblables. L'un et l'autre semblent s'être attendus depuis toujours et réaliser enfin une amitié de prédilection. Gil Evans disait dans une interview : « Je ne travaille que pour la musique que je veux faire, et pour Miles Davis. » On retrouve la même intransigeance esthétique chez son ami. Dans le monde du jazz moderne Miles Davis représente l'authenticité et la pureté. Jamais Davis n'a voulu rien concéder au public. Il l'a constamment élevé jusqu'à lui. Détaché de tout souci de

séduire immédiatement, déterminé à plaire à long terme et selon les normes vers lesquelles ses musiciens et lui-même sont allés spontanément et lucidement, Miles Davis est l'image même de l'artiste sans complaisance. Il est bon qu'il existe des hommes de cette sorte, qui ajoutent au patrimoine collectif, comme il est bon que certains autres entretiennent, sans indignité, une joie plus facilement partageable.

8. **Miles Davis et le « free pop ».** — On aurait pu croire, au début des années soixante, que Miles Davis, comme beaucoup de solistes du jazz, se contenterait de maintenir autour de lui un petit groupe ou un orchestre à sa dévotion, au-dessus desquels il continuerait de laisser planer ce son magnifique qu'il avait lentement construit. Mais Miles, encore, choisit de changer de climat. Il se donne de jeunes partenaires, il les écoute et, s'il ne s'associe pas toujours à eux du fond du cœur, il veut ce compagnonnage. En 1963, il s'entoure de George Coleman (saxophone ténor), Herbie Hancock (piano), Ron Carter (contrebasse), et Tony Williams (batterie) pour *Seven Steps To Heaven*, *Milestones*, *Walkin'*, et deux versions de *Joshua*. En 1964, Wayne Shorter remplace George Coleman. Le quintette va travailler sur les mêmes thèmes et sur quelques autres : *Eighty One*, *Iris* (1965), *Footprints* (1966), *The Sorcerer* (1967). Tony Williams dans *Limbo* (1967) exploite et renouvelle des rythmes antillais. Il apporte ici une conception très personnelle du drumming, non pas, comme on l'a dit légèrement, « libre à l'égard du mètre » — à la façon d'un Sonny Murray — mais étonnante par la division à la fois subtile et précise de chaque temps. La barque de Miles tangue et roule sous un vent d'époque, mais maintient le cap qu'il lui avait assigné.

L'orchestre vient à Paris en novembre 1967. Il enchaîne désormais les thèmes : *Round About Midnight* et *No Blues*, *Walkin'* et *Green Dolphin Street*. Miles s'efface souvent de la scène, disparaît dans les coulisses, revient pour recréer, l'espace d'un moment, un climat de drame et d'accablante mélancolie. Mais on sent, chez lui, à l'orée de chaque phrase, au bord de chaque note, l'hésitation anxieuse où la pensée déjà se rétracte en s'élançant. Davis se remet en question. De nouveau, il cherche. Bientôt la section rythmique de l'ensemble va changer : s'y trouveront Chick Corea (piano électrique), Dave Holland (contrebasse), Jack De Johnette (batterie). C'est un quintette très différent du précédent qui se révèle à nous à Antibes, en juillet 1969. Plus que jamais Miles Davis abandonne le plateau à ses jeunes Turcs qui démantèlent le rythme, « plastiquent » la mélodie, font exploser les cadrages des thèmes. Le « free jazz » s'est infiltré chez le capitaine Miles et, cette fois, l'esquif prend l'eau. Plus que jamais, les morceaux perdent — à première apparence tout au moins — leur autonomie et s'enchâssent les uns dans les autres. Les concerts ne sont plus qu'un continuum sonore de style éruptif où le trompette vient, de temps en temps, resserrer une forme joyeusement et furieusement relâchée. Dans les soirs de l'été à Juan, Miles Davis défend un soupçon d'unité. Toutefois, le discours parfois se brise au profit d'une trituration du son, avec des éclats douloureux, des gémissements étouffés, des lambeaux de notes. A l'automne il revient. A Paris cette fois. Et c'est un quartette *plus* Miles que nous entendons. Les couinements, les chuintements, les accents déchirés de la trompette semblent être l'effet d'une mise à mort. L'esthétique ancienne s'effondre sous les coups du groupe, plus « ensau-

vagé » que jamais. C'est semble-t-il l'instant de la rupture. Eh bien, non. Miles Davis, avec cette équipe, et quelques musiciens qu'il aime à réunir en studio, va pouvoir produire quelques albums d'une surprenante beauté. « In a silent way » (1969) laisse entendre avec *Peaceful* une section rythmique chafouine, insidieuse, ténébreuse et comme en reptation sous les solos, dans le genre de l' « underground music ». « Bitches brew » (1969) offre avec *Voodoo* l'exemple d'un Miles Davis qui cultive les distorsions de timbre, les phrases courtes et largement aérées, les trilles violents et les lignes rapides qui s'élèvent en fulgurantes spirales. « At Fillmore » (1970) donne une idée de ce que furent quatre nuits d'invention collective au cabaret Fillmore East, avec, comme on le comprend, beaucoup de passages à vide. Miles y fait un usage surabondant des notes piquées et y manifeste une sorte d'érethisme mental qui contredit toute volonté d'achèvement. « Jack Johnson » (1970) en revanche, joué à la gloire d'un héros noir de la boxe, sport que pratique aussi Miles Davis par hygiène physique et psychique — et par goût de revanche — compte au nombre des fresques les plus saisissantes du grand trompettiste. Celui-ci, qui s'entoure volontiers du pianiste Keith Jarrett et du guitariste John McLaughlin, tolère les saccages mélodiques du « free jazz » — qu'il n'aime pas — mais aussi accueille les rythmes binaires fortement scandés de la pop music.

9. **L'éternel non-retour.** — Un virage dans l'itinéraire de Miles se dessine encore au début des années soixante-dix. La contrebasse de Dave Holland cède la place, dans le groupe, à la sèche et puissante basse électrique de Michael Henderson. En 1972, l'année du très grave accident de voiture que connaît Davis à New York, le drummer Al Foster apporte à l'orchestre le battement insistant du « rhythm and blues » et le percus-

sionniste James M'Tume, avec la conga, une nuance caraïbe dont la faveur recroît aux Etats-Unis. Le béguin pour le climat « pop » et le climat « free » qu'avaient manifesté les précédentes formations davisiennes semble appartenir désormais au passé. Les trois nouveaux rythmiciens qui accompagnent le patron et qui resteront à ses côtés tout au long de la décennie incarnent une volonté d'aller vers d'autres pratiques. En témoignent *Molester* (1972), *Calypso Frelimo* (1973). *Dark Majus-Moja* et *Red China Blues* (1974), *Maiysha* (1975).

Toutefois la trompette électrifiée de Miles, à l'imitation des guitares à la mode, s'augmente d'une pédale « wah-wah » qui détermine des distorsions de sons, d'une nature évidemment toute différente de celles que les pétrissages par sourdine faisaient naître sous les doigts d'un Bubber Miley ou d'un Cootie Williams. La critique américaine se montre parfois sévère à l'égard d'un homme qu'elle accuse de prendre en marche les trains qui passent et de sacrifier, notamment, aux toquades du « rock ». En 1975, Miles répond brutalement à ces critiques. « On ne peut jouer, dit-il, la musique d'il y a vingt ans, ou ces vraies ordures du type *Funny Valentine*, ces camelotes rétro écrites à l'usage des Blancs. » Ce qu'il défend, lui ? Uniquement l'art nègre. Dans cet esprit, *Zimbabwe* et *Gondwana* seront issus d'une tournée au Japon. Quant au « rock », il prétend l'ignorer : « Blancs sont aussi le mot et la chose. »

Hospitalisé à la fin de cette même année 1975 — il souffre de la hanche —, Davis va prendre, les années suivantes, un repos prolongé. Il disparaîtra presque complètement de la scène du jazz et ne reviendra en studio d'enregistrement, avec Al Foster toujours (et le guitariste Larry Coryell), qu'au début de 1978.

Miles Davis va rester encore trois années loin des micros, fragilisé par de multiples opérations chirurgicales, puis, contre toute attente, va réunir autour de lui — et de Al Foster — de jeunes musiciens : Bill Evans (saxophone soprano), Mike Stern (guitare électrique), Marcus Miller (basse électrique) notamment. Il enregistre avec eux un album : « The Man With A Horn » où règne le rythme binaire, sauf dans *Ursula* (1981). Ce disque obtient un succès international considérable, d'autant que le trompettiste en porte le message en des concerts et des

tournées. Il revient à Paris un 2 mai — un dimanche — et triomphe avec la berceuse *Jean Pierre* (1982), première plage du recueil « We Want Miles », fait avec les équipiers déjà cités et le percussionniste Mino Cinelu. Un an plus tard, il retrouve les délices de la tonalité et les charmes du blues dans *It Gets Better*, et surtout *Star Poeple* (1983) qui donne son titre à un ensemble de pièces et qui rappelle, comme *That's Right* (1984), *Time After Time* (1985), *Tutu* (1986), *Amandla* (1988), la force d'une grande tradition afro-américaine.

Allez savoir ce qu'a pensé vraiment Miles de la musique que l'on peut ou que l'on doit accomplir quand on a été le condisciple de Charlie Parker et que le monde a tellement changé. Certains lui ont fait un procès d'intention, le suspectant de satisfaire constamment le goût du jour et de se renier sans cesse pour ne point paraître vieillir. D'autres, au contraire, admirant ce travail de phénix, et contents de son œuvre des années soixante-dix et quatre-vingt, pensent qu'il est resté — jusqu'au bout, jusqu'à ce que la mort le frappe, le 28 septembre 1991, à l'hôpital Saint-John de Santa Monica — l'un des plus justement célèbres et, à la fois, l'un des plus jeunes des jazzmen. Sans doute ont-ils raison. Il est, en tout cas, plus que probable que Miles assuma, comme il sut le faire tout au long de son existence, la musique neuve, celle qu'il sentit bouger autour de lui, la seule au fond qui l'intéressait et à laquelle il voulait, passionnément, contribuer.

Chapitre IX

JOHN COLTRANE

Miles Davis a donc parcouru tous les chemins jazzistes de l'après-guerre jusqu'aujourd'hui. Ces chemins, il les a foulés de son propre pas, modifiés par sa marche, souvent prolongés ou esquissés au-delà de leurs limites rencontrées. Dans le monde de la musique, Miles a beaucoup pris et, en retour, beaucoup donné. John Coltrane, son contemporain, d'une célébrité plus tardive, n'a pas moins emprunté, et pas moins rendu — avec intérêt — ce qu'il avait reçu. Coltrane — « l'esprit le plus riche » dira Leroi Jones — domine de très haut tous les artistes des années soixante. Comme Miles, il a suivi le cours des choses mais l'a quelquefois précipité, ou dessiné par anticipation, c'est-à-dire modifié ou incliné, en proposant un exemple. Mieux : son itinéraire, qui prend origine dans le rhythm and blues, et non seulement dans le bop, l'a fait lentement mais inéluctablement rencontrer, bien avant Miles, les gens de la New Thing pour lesquels il a éprouvé une amitié élective, et auxquels, vers la fin de sa vie, il s'est mêlé.

1. **De Philadelphie à New York (1945-1955).** — John Coltrane est né le 23 septembre 1926 à Hamlet (Caroline du Nord), sa mère était pianiste d'église, son père tailleur et musicien à ses heures. A la mort de celui-ci en 1938, John, qui joue lui-même de la clarinette et du saxophone alto, fait partie d'un orchestre de lycéens à High Point. En 1943, il s'établit avec sa mère à Philadelphie et prend des cours à la Ornstein School of Music. Il convoite et obtient quelques engagements dans des formations de danse, travaille en trio, accompagne la chanteuse Big Maybelle, enfin devient membre de l'ensemble King Kolax pour lequel il écrit *True Blues* (1945). Mobilisé dans l'armée navale,

il part pour Hawaï. A son retour, il est accueilli dans l'équipe du « blues shouter » Eddie Vinson (1947), puis dans celle de Howard McGhee qui joue à l'Apollo Theatre de Harlem (1948).

A Philadelphie, il fréquente le cercle des musiciens chercheurs : Benny Golson, Jimmy Heath, Philly Joe Jones, Bill Barron. En novembre 1949, Dizzy Gillespie lui offre une place dans son grand orchestre, et, comme saxophone ténor cette fois, en 1951, dans son sextette *(We Love to Boogie)*. En une étude de la revue *Jazz Hot*, cette même année, nous signalions l'apparition, simultanée, des musiciens « cool » et, avec Rollins — mais aussi Coltrane —, d'une jeune génération de « boppers punchers ».

Cette première installation de Coltrane dans le jazz moderne ne dure qu'un peu plus d'un an. En 1951, à Philadelphie, il retourne à la musique populaire de Lonnie Slappery puis de Earl Bostic et de Gary Cross (1952). Johnny Hodges, qui a quitté Duke Ellington, l'appelle à New York (1953). Coltrane passe ensuite d'un groupe à l'autre : de celui de Jimmy Smith, par exemple, à celui de Shirley Scott — deux organistes. A Philadelphie encore, il trouve un emploi dans la troupe afro-cubaine de Bill Carney. Coltrane a vingt-neuf ans — l'âge de Miles Davis — mais il demeure un musicien de l'ombre, peu connu, pour ne pas dire totalement ignoré. Alors que Davis a déjà trouvé la gloire, Coltrane, souvent confiné en des tâches subalternes dans les disques de Kolax, Gillespie, Bostic, Cross ou Hodges, n'a jusqu'ici qu'une maigre biographie musicale réduite aux anecdotes — et aux conjectures.

Il apparaît à cette époque, à l'instar de Sonny Rollins, comme un héritier de Charlie Parker — dont on connaît, du reste, quelques solos de saxophone ténor. Toutefois, le jeu de Coltrane a plus de rudesse, de violence, avec une sonorité coriace, d'une grande densité. Il appartient à la « East coast », où beaucoup de saxophonistes qui ont écouté Bird et joué dans les orchestres des quartiers pauvres ont choisi spontanément la phraséologie du bop mais aussi l'agressivité, voire une sorte de brutalité de ton et de démarche, ce que l'on a nommé en Amérique le « hard blowing ».

2. Coltrane partenaire de Miles (1955-1960). — En septembre 1955, Sonny Rollins quitte le quintette de Miles Davis. Coltrane l'y remplace. C'est l'heure de la chance pour lui. Non seulement il va bénéficier de la célébrité du groupe, voir enfin son nom

apparaître sur les pochettes de disques mais encore pouvoir se libérer de ce rôle de « hard bopper » un peu conventionnel qu'on l'invitait jusqu'ici à tenir.

Dans le quintette de Miles, Coltrane cherche et parvient à s'arracher au conformisme bop dans lequel se complaisent alors la plupart des saxophonistes ténors. La sonorité et le langage se personnalisent. Avec Miles, le pianiste Red Garland, le contrebassiste Paul Chambers, le drummer Philly Joe Jones, il enregistre en octobre 1955 *Ah-leu-cha* et *Budo* premiers disques d'une longue série : *Just Squeeze Me*, *How Am I To Know*, *Stablemates* (1955). Il écrit *Trane's Blues* (1956) dans l'esprit du jazz « funky » : c'est l'époque où l'on écoute à New York les « Messengers » de Blakey et les arrangements de Benny Golson. Le quintette reprend un thème de Rollins, *Oleo*, où Coltrane, dans un solo tendu, pénétrant, d'une extrême dureté, subroge définitivement son propre style en place de celui qui régnait alors communément. L'orchestre joue encore beaucoup de thèmes boppistes : *Woodyn' You*, *Salt Peanuts*, mais Coltrane qui fait preuve en ce dernier morceau d'une étonnante loquacité, s'éloigne toujours un peu plus du modèle parkérien.

Le quintette de Miles Davis se dissipe au début de 1957. Coltrane va retrouver Miles, en sextette, l'année suivante. Dans l'intervalle, il travaille avec Thelonious Monk au « Five Spot » de New York. De cette période, nous avons des témoignages : les méditations de *Monk's Mood* et de *Ruby My Dear* notamment où nous découvrons un Coltrane cette fois totalement libéré du classicisme bop. Monk apporte beaucoup à son ami : ils répètent ensemble, toute la nuit chez Nica de Kœnigswarter, ils écoutent ce qu'ils font en cabaret grâce au magnétophone d'Alice Coltrane, enfin, et surtout, il est fréquent que

Monk s'éclipse de la scène du « Five Spot » et laisse le saxophone ténor improviser seul, vingt minutes durant. Ici commence de naître la propension de Coltrane pour les explorations de longue durée. Ici, également, ayant renoncé aux anches dures qui lui assuraient une sonorité forte mais qui limitaient son débit — tout est relatif — Coltrane gagne encore en volubilité, chez Monk, lequel écrit parfois dans l'extrême grave pour le ténor et exige, également, des énoncés très aigus. Ce choix technique de l'anche souple rend Coltrane capable d' « assurer » toutes les notes.

On apprécie dans le sextette de Miles Davis en 1958 cette sûreté d'élocution quel que soit le tempo ou le registre : Coltrane n'y connaît jamais la défaillance. En tous les secteurs de la tessiture — trois octaves — la précision, la puissance, le volume du son restent équivalents. Il a voulu se rendre maître de l'instrument. Il y est parvenu. L'aisance souveraine a été payée au prix de l'effort le plus tenace. L'orchestre de Miles Davis, de 1958 à 1960, connaîtra quelques changements dans son personnel (on y trouvera les pianistes Red Garland, Bill Evans, Winton Kelly, les batteurs Philly Joe Jones et Jimmy Cobb), mais Paul Chambers, le saxophone alto Cannonball Adderley et John Coltrane en seront les membres permanents. Le sextette vient à Paris le 21 mars 1960, pour un concert — associé au quartette de Stan Getz — concert qui fait contraster deux esthétiques : celle, lumineuse, gracieuse, belle aussi à sa façon, du ténor getzien, et celle, sombre, profonde, d'une superbe cruauté, du ténor coltranien.

Coltrane enregistre, avec le sextette, *Milestones* et, deux fois, *Straight No Chaser*, le blues de Monk qui lui convient si bien (1958), ainsi que quelques autres pièces désormais fameuses, notamment : *So What*, *Freddie Freeloader* (1959), où percent les tournures et les esquisses de mélopées qui se préciseront et se développeront l'année suivante, enfin, et surtout, l'envoûtant *All Blues* (1959). Au langage dramatique de la trompette s'oppose le verbe tragique du saxophone ténor, à une esthétique de la beauté une esthétique de la laideur, à l'expression de la tristesse celle de la souffrance et de la douleur. Coltrane joue délibérément hors des temps avec une sorte d'entêtement qui n'était pas chez Parker. Il renonce

aux petites notes jetées pour de longues périodes où chaque phrase tient et s'arrache à la précédente. Il a trouvé une voix perçante, sinistre, trop humaine, la voix du malheur, d'une insupportable vérité.

3. **Coltrane à la fin des années 1950.** — Tous les auditeurs, de Coltrane sont frappés par son timbre d'une terrible acuité, ce timbre si spécial, dira Jean-Louis Chautemps, qui vient d'un « appui du son en avant, contre le palais, à la racine des incisives supérieures, appui exemplaire comme celui des chanteurs qui cherchent à placer leur voix dans le masque ». Et ce qui étonne aussi c'est sa véhémence, son avidité, son ardeur insensée. Comme le remarque très justement Zita Carno à propos de *Blue Train* (1957), « le jeu de Coltrane s'exaspère plus encore qu'il ne swingue ». En ce sens, il va suggérer un type de comportement aux musiciens de la New Thing moins soucieux de balancement ou de syncope que d'énergie éclatée ou de tension pure. Parallèlement, dans *Blue Train*, où s'observe une inclination — fréquente chez Coltrane — à se tenir dans le registre aigu de l'instrument, on assiste à l'éveil d'une autre tendance : celle qui cherche à substituer aux notes un flux sonore où celles-ci perdent leur individualité. Ce processus de la « nappe de sons », selon l'heureuse expression de Michel-Claude Jalard, annonce déjà l'écrasement, l'effritement de la note que célébreront parfois, et avec plus de volonté meurtrière, les artistes du free jazz, car, chez Coltrane, la note vit encore emportée et noyée par le tourbillon de la frénésie. Sous le courant mélodique, aussi, on perçoit le lit des accords, bien que celui-ci semble assez souvent abandonné comme par débordement. On jurerait que Coltrane s'exprime en faisant fi des harmonies, tant il est à l'aise pour en exprimer la quintessence et pour en refuser l'exploitation banale. En réalité il ne pense qu'à elles. Il dira même plus tard qu'à ce moment-là de sa vie ce fut son péché mignon. On le voit très bien en *Blue Train* ou en ce faux blues qu'est *Straight Street* (1957) ou en *Giant Steps* ou *Cousin Mary* (1959), également enregistrés sous son nom. Alors qu'il appartenait encore au sextette de Miles Davis, Coltrane ne se priva donc pas de réunir des petits groupes de studio, d'abord pour la marque « Prestige » puis pour la marque « Atlantic ». Avec Red Garland, Paul Chambers, Art Taylor, Jimmy Cobb, on y retrouvait des « davisiens ».

4. **Le quartette Coltrane-Jones (1960-1965).** — Après la tournée européenne de 1960, Coltrane a

quitté Miles. Depuis quelque temps il grave de nombreuses plages en quartette. En juillet, avec Don Cherry (trompette), Percy Heath ou Charlie Haden (contrebasse) et Ed Blackwell (batterie) il joue pour la première fois en studio du saxophone soprano à propos de thèmes d'Ornette Coleman : *The Invisible*, *The Blessing*, qui gardent des traces de « boppisme ». La sonorité de Coltrane est absolument neuve. Le flamboiement auquel nous avait habitués Béchet disparaît. Coltrane fait muer la voix de l'instrument comme Lester Young avait fait muer celle du ténor. La voici plus mate, plus légère à son tour, mystérieuse et insinuante. Un musicien, un homme vient de renaître. On dit trop souvent que le style d'un artiste exprime ce qu'il est, car l'artiste s'exprime aussi pour *faire* et pour *devenir autre*. Le style est signe d'un effort incertain pour inventer un monde et pour s'inventer soi-même en travaillant sur du sens. Dans la recherche et la découverte d'un langage, l'action, étonnée d'elle-même, ne manque pas de changer le moi tout entier. L'homme-musicien ne se fabrique pas seulement dans et par les œuvres mais son travail est un des aspects de son existence et contribue à produire en même temps qu'un objet esthétique un sujet différent.

Le 21 juillet, pour le festival de New York, Coltrane — qui venait d'enregistrer avec eux *Exotica* — engage le pianiste McCoy Tyner et le contrebassiste Steve Davis. Quelque temps plus tard il allait faire la grande rencontre de sa vie : celle du drummer Elvin Jones. En octobre, le quartette enregistre *Blues To Béchet*, *Blues To Elvin*, deux autres blues — en mineur — *Mr Syms*, *Mr Knight*, une composition qu'il a signée : *Equinox*, et quelques ballades dont *Everytime You Say Goodbye* et *My Favorite Things*. Le trop fameux *My Favorite Things* de Rogers connaît ici une véritable transsubstantiation. Ce thème de seize mesures en mineur et en 3/4 où Elvin Jones varie ses dessins presque à chaque mesure, est le prétexte d'une longue mélopée que déroule Coltrane,

mélopée extasiée. L'idée de mélodie fait place ici à celle de broderie pure autour de notes-pivots (la 7e et la 9e majeures), broderie qui, avec ses arabesques — trilles, batteries, arpèges —, constitue l'essence même de l'art ensorcelant de Coltrane dès que la phrase s'anime. Coltrane s'est débarrassé de l'obsession des harmonies mais non des gammes. Cinq ans après Miles, il découvre le charme de l'univers modal, où, délibérément, il s'engage. *My Favorite Things* va devenir son thème de prédilection et à lui seul le symbole de sa musique. Il le jouera sinon chaque jour de sa vie, tout au moins presque à chaque concert et dans le monde entier, à tel point qu'on oubliera l'auteur de la rengaine, et qu'on attribuera tout naturellement à Coltrane la paternité de ce refrain en forme de valse auquel il revient sans cesse pour le transfigurer. Il lui suffit de varier en effet le tempo pour que *My Favorite Things* se métamorphose et semble permettre au quartette de défouir des possibilités indéfinies qu'il gardait enfermées en lui. L'année 1961 le quartette s'adjoint quelques musiciens supplémentaires, dont Eric Dolphy (saxo alto, flûte, clarinette basse). On retrouve un rythme en 3/4 dans *Ole* qui emprunte son climat à la tradition modale hispanique (accord, demi-ton supérieur, ton supérieur et retour). En *Africa Brass* (où le groupe habituel s'entoure d'un orchestre jouant de simples« backgrounds») la cellule rythmique faite de deux mesures à 4/4 est brouillée comme toujours habilement par Elvin Jones qui offre, dans *Chasin' the Trane*, un accompagnement fulminant au solo de saxophone ténor dont la voix s'affole, s'éraille dans l'aigu, sollicite les harmoniques et hurle jusqu'à l'exténuation.

Coltrane a changé l'un de ses accompagnateurs : on entend désormais Reggie Workman avec lequel il se rend à Newport puis au « Village Vanguard » (cf. *Spiritual*, toujours avec Dolphy). En novembre, Reggie Workman quitte à son tour le quartette et un nouveau contrebassiste fait son entrée, duquel Coltrane ne se séparera plus : Jimmy Garrison. Avec lui, il retrouve Paris, le 18 novembre, où l'attend un public totalement converti. L'ensemble Coltrane-Jones apparaît alors comme l'une des associations les plus heureuses et les plus fécondes depuis les« Hot Five» d'Armstrong et les quintettes Parker-Gillespie ou Parker-Davis.

Le quartette de Coltrane et Jones va continuer de donner, cinq années durant, l'image d'une unité de conception et, d'abord, au niveau de la section rythmique, d'une unité de son. Cet art qui peut

paraître conservateur tant il puise dans le répertoire des ballades est, en réalité, un art de commencement ou plutôt de résurrection, dans notre civilisation chaude, de la musique vertigineuse des sociétés stationnaires. Au-delà de l'Espagne et de l'Afrique qu'il vient d'évoquer dans *Ole* et *Africa Brass*, Coltrane rencontre la musique de l'Inde, musique modale elle aussi, musique du sortilège et de l'incantation dont il trouve un remarquable exemple chez Ravi Shankar.

Cette esthétique coltranienne qui cherche la frénésie et la transe dans les tempos les plus vifs, l'enchantement, l'ensorcellement dans les tempos les plus calmes rejette le temps vectoriel au profit d'une durée hantée par la répétition — mouvement indéfiniment rotatif, tournoiement sans déplacement, girandole inépuisable qui, mieux encore que la flèche de Zénon, bouge sur place et ne bouge pas. Aux incessantes successions d'accords, à la richesse de la période précédente ont été substituées des résonances limitées en nombre (voire réduites à l'unité), minimum vital dont se satisfait la variation coltranienne. A l'instabilité, au changement que s'était imposés l'harmonie du jazz — et surtout du jazz moderne — Coltrane préfère la constance, la fixation, l'immuabilité. Appauvrissement volontaire, donc misère dorée. Tant que le jazz n'avait exploré que modestement la contrée harmonique, il était normal qu'il veuille vaincre une ignorance et une limitation. Au terme d'un parcours qui fut, pour les musiciens, libérateur, beaucoup d'entre eux éprouvèrent le désir de revenir aux simples échelles de notes qui étaient, depuis des millénaires, le fondement de presque toute la musique du monde. Alors que certains supposaient — à tort du reste — que le jazz pût encore tenter une dernière expérience — l'expérience sérielle — il s'arrêta sur ses bords en dépit de quelques entreprises timorées. Ni une rythmique essentiellement irrégulière, ni une polyphonie hautement élaborée et donc posant aux improvisateurs des problèmes insurmontables n'étaient susceptibles d'une assimilation jazziste. Il restait deux voies : l'atonalisme anarchique ou le retour à la modalité. C'est cette dernière solution qu'adoptèrent Miles, puis Coltrane, au moment même, du reste, où l'Occident dans son ensemble paraissait chercher d'autres issues que sérielles dans les musiques concrètes, stochastiques ou aléatoires.

Cette redécouverte des modes dans les folklores d'Europe, de l'Afrique et de l'Orient comportait un danger de monotonie. Il a été évité chez Coltrane — comme chez Miles — et grâce à la tradition propre du jazz qui offre à l'invention l'ordre de la sonorité instrumentale, l'ordre de la variation rythmique spontanée et l'ordre de l'improvisation groupale. Le couple que forment Coltrane et Jones est, à cet égard, fascinant. Dans cette esthétique antiformaliste, André Hodeir voit le drame se circonscrire désormais en une lutte que se livrent l'instrument à vent, d'un côté, et, de l'autre, la section « battante » — plus particulièrement les drums : « Le soliste attend maintenant autre chose qu'un support rythmique. Une espèce de conflit s'engage dans l'immobilité, choc de deux tortues géantes dressées vers le ciel. » Hodeir ajoute : « C'est une séance de supplice, où Elvin Jones joue le rôle du bourreau, mais où il apporte aussi, *à côté* du soliste une structuration subtile du mètre un swing spécial né d'une dialectique de l'afterbeat exprimé ou suggéré, un jeu à la fois libre et rigoureux, ni accompagnement, ni solo, à la hauteur exacte du hurlement (ou de l'incantation) coltraniens. » La musique de Coltrane apparaît à ce moment-là, indissociable de celle d'Elvin Jones, perpétuelle rafale et tourmente que l'on admire dans *Impressions* ou *Greensleeves* (1961), *Soul Eyes*, *Tunji*, *Nancy* (1962), *Lush Life*, *Afro Blue*, *Alabama* ou *The Promise* (1963). En cette dernière plage, Jones superposant plusieurs rythmes, à sa coutume, se permet de frapper d'une main des triolets simultanément sur la caisse claire et les toms, tandis que l'agitation permanente de la grande cymbale maintient une sorte d'ouragan tourbillonnaire. Il apparaît ici clairement — ainsi que dans *The Theme* de

Gil Evans — comme le plus grand des batteurs modernes, celui qui a su donner une suite éblouissante aux chapitres tracés par Kenny Clarke et Max Roach.

Après *Crescent* (1964), et la même année, le quartette aborde *A Love Supreme* : quatre thèmes écrits par un Coltrane qui a retrouvé, de son propre aveu, la foi de son enfance. *Acknowledgement*, *Resolution*, *Pursuance*, *Psalm* se présentent comme les étapes d'une quête lyrique et mystique s'achevant en une sorte d'appel désespéré à la quiétude, à la réconciliation de soi avec soi, à la plénitude d'un bonheur incompatible avec la condition de l'homme mais dont la musique tente de donner une image allusive sinon suggestive. Cette suite qui subjugue en juillet 1965 l'auditoire du Festival d'Antibes reprend et dépasse le *My Favorite Thing* d'octobre 1960. Elle est, comme *Chim Chim Cheree* le terme provisoire d'une aventure que vont rouvrir *Sun Ship* (1965) et *Ascension* (1965) où Coltrane s'entourera de quelques-uns des artistes les plus actifs de la New Thing.

5. **Entre le chant et le cri (1965-1967).** — Dans les dernières années de sa vie Coltrane, qui venait de céder, avec *Ascension*, à l'attraction du tumulte, va l'éprouver assez souvent. Il y avait cette pente déjà sensible dans son œuvre antérieure, mais elle va prendre désormais un aspect plus abrupt. En 1966, Pharoah Sanders devient son compagnon familier. Elvin Jones s'en va, Rashied Ali le remplace. McCoy Tyner quitte l'orchestre où entre Alice Coltrane, la femme aimée de John qui, comme sa mère, joue du piano pour Dieu. Du quartette de naguère ne subsistera plus que Jimmy Garrison. Que se passe-t-il ? A ce sujet la critique s'interroge. Selon Yves Buin, Coltrane se consume pour revivre de ses cendres. A la « suavité apanchée » de *Naïma* (1966) répondent les vociférations, les lacérations de *Expression* (1967). Il y aurait, à la fois retour — très relatif — aux coutumes néo-orléanaises de l'improvisation exubérante et acceptation du « cri », apporté par Pharoah Sanders, repris par Coltrane lui-même. A partir de *Ascension* le musi-

cien se serait décidé à brûler ce qu'il avait adoré, à se remettre une nouvelle fois en cause, donc en route. Alain Gerber partage ce point de vue : « A l'instant où le monde commence de s'acclimater à son art, Coltrane congédie sa propre beauté et, répudiant tout confort, lance contre son culte les pires blasphèmes. Il recommence, en plein midi, de faire l'obscurité alentour, d'arracher en aveugle un chemin, à peine entrevu dans un songe. Mais c'est au prix de cette tragique errance, de cet inconcevable renoncement qu'il parvient à refaire le jazz encore un coup, seul musicien, jusqu'à ce jour, avec Miles Davis à avoir joué plusieurs fois le rôle du défricheur. » Cette conception des choses se discute. Certes, non seulement Coltrane supporte l'incendie qu'allume son disciple Sanders, mais il l'assume et, sur le feu, jette de l'huile (cf. *The Father, The Son And The Holy Ghost*, 1966). Toutefois, la tendance au lyrisme apaisé, l'aspiration à la paix qui existaient chez lui — et surtout dans les « ballades » — subsistent. *Compassion*, *Love*, *Serenity* (1966), *Ogunde*, *To be* (1967), en sont les irréfutables preuves. Au soprano de Coltrane qui ouvre et ferme dans la passion dominée le cycle de *My Favorite Things* (1966) s'oppose le ténor de Sanders rageur, haletant, convulsionnaire, dont la musique vibrionne. Certes, cette tranquillité cherchée alterne chez Coltrane avec des périodes d'affolement et de tourmente où l'artiste remonte à la source de tout langage, où l'élan pour dire ignore l'ordre constitué d'un logos. C'est le cas de *Offering* et de *Expression* (1967). Mais *Expression*, son dernier chant, s'achève tout de même en une sorte de repos, de sédation, et d'immense patience. Après le désordre et la colère, le bruit et la fureur, voici la reprise et la maîtrise de soi, le détachement, presque la béatitude. On pour-

rait objecter que *Ogunde* et *To be* plus placides dans leur ensemble sont venus avant et que le sentiment qui traverse sinon accomplit *Expression*, conclut en faveur de la turbulence, de l'exaltation, voire de a folie. Mais ce serait vouloir ignorer comment cette conclusion se résout elle-même. L'œuvre ne livre pas — et c'est accidentellement l'ultime — la clé d'une évolution de Coltrane que parfois certaine critique a rêvée. Ces deux aspects de son art : le vertige et la claire pensée, la turbulence et la quiétude, ont coexisté, jusqu'aux derniers jours.

Expression gravé le 17 mars 1967, Coltrane continue de jouer un mois encore. En mai, proie d'une grande lassitude, il se retire de la scène musicale. Un mal irrémédiable s'est, en lui, installé. Le 16 juillet, c'est l'hospitalisation à Huntington, Long Island, pour infection hépatique aiguë. Il meurt le 17. Des centaines de musiciens et d'amis se rendent à la St Peter's Lutherian Church de Manhattan pour les obsèques. Le quartette d'Ornette Coleman joue *Holiday For A Graveyard* et le quintette d'Albert Ayler *Truth Is Marching*. Le géant n'est plus. Son image lui survit.

6. John Coltrane et le « free jazz ». — John Coltrane n'avait pas renoncé vraiment à bâtir sa musique sur des canevas harmoniques ou des séquences modales, fussent-elles à l'extrême simplifiées. Sonny Rollins avait cherché à s'en défaire et, avant lui, Ornette Coleman ou Eric Dolphy, qui se passèrent, d'ailleurs, l'un et l'autre, de piano. Coltrane jamais. Il lui fallait des « grilles » pour élever au-dessus d'elles les longues mélodies enroulées, ou pour laisser déferler le flot torrentiel de ses notes brouillées. Il conservait un piano parce qu'il voulait entendre des accords. C'est sur ce terrain résistant qu'il prenait appui pour s'exhausser. De même il n'abandonna pas les dessins thématiques. Il voulait la suggestion d'un trajet, ne serait-ce que pour s'en

éloigner. De même, enfin, le rythme affirmé par la section d'accompagnement lui semblait être le fondement de sa propre liberté. Par rapport au mètre que cette section énonce, le soliste gardait ses distances, infiniment plus grandes que celles que s'autorisaient un Lester Young et, malgré tout, un Parker. L'autonomie se réalisait et s'éprouvait par la négation, mais les sollicitations demeuraient, comme un nécessaire défi sans lequel l'acte d'émancipation aurait été justement impensable, car il naît à proportion de la contrainte qu'il refuse. Sur ces trois plans : les schèmes harmoniques fixés, les thèmes définis, les rythmes préétablis, toutes structures que le « free jazz » a souvent répudiées, Coltrane apparaît soucieux de se conformer aux modèles éprouvés de la musique afro-américaine. Pourtant, il n'a cessé d'être fasciné par les artistes de la New Thing.

Son expérience avec Cecil Taylor lui fut pénible. Il lui sembla que le sol se dérobait sous ses pieds (*Shifting Down*, 1958), mais, au début des années soixante, il rencontra Ornette Coleman, joua en sa compagnie et en garda un souvenir ébloui. Il devait le retrouver plus tard au « Half Note », avec la même satisfaction, le même sentiment de côtoyer un homme qui avait engagé le jazz dans une voie nouvelle et, peut-être, d'une façon irréversible. Il voua la même admiration à Eric Dolphy avec lequel il grava *Dahomey Dance*, *Aisha*, *Spiritual* (1961) et qui parut à son concert du « Philharmonic Hall » de New York le 31 décembre 1963. En juin 1965 il enregistra *Ascension* avec Pharoah Sanders et Archie Shepp qu'il retrouva le mois suivant à Newport et avec lequel il s'associa au mois d'août pour le Festival de Chicago. En octobre de cette même année 1965, fertile en échanges, c'est de nouveau Pharoah Sanders que Coltrane engagea à ses côtés, tandis qu'il invita encore Shepp, le 10 novembre, au « Village Gate ». Le 9 février 1966, enfin, au « Lincoln Center » il joua *My Favorite Things*, avec, cette fois, Albert Ayler.

Ainsi presque tous les chefs de file du « free jazz » : Taylor, Coleman, Dolphy, Shepp, Sanders, Ayler ont-ils, un jour ou l'autre, uni leur musique à celle de John

Coltrane. Est-ce à dire qu'il les ait parfois esthétiquement rejoints ? Ou qu'il était sur le point de le faire, définitivement ? Cette question demeurera toujours invincible. Que Coltrane ait senti, autour de lui, tout un courant nouveau, toute une génération se lever et renoncer à un certain ordre, peut-être à l'art lui-même — à la musique comme un des beaux-arts — et que cette conscience aiguë d'un craquement culturel l'ait tourmenté, cela seul ne peut être nié. Jean-Louis Chautemps l'a bien dit : Coltrane aspirait au délire, mais il n'aura jamais été possédé, il demeurait maître de lui-même et de son discours. Semblablement il appelait l'union en Dieu, mais l'extase mystique lui fut refusée. C'est ce double échec, conclut Chautemps, qui a rendu possible sur le plan de l'art, « une des réussites les moins contestables des années soixante ».

En 1992, dans la revue de l'Union des Musiciens, François Jeanneau écrit à son tour, lucidement : « Que reste-t-il de Coltrane un quart de siècle plus tard ? Sans nul doute d'avoir été un créateur d'univers. Il faut être en quelque manière démiurge pour parvenir à la synthèse d'une musique, à un moment donné, et pour l'amener plus loin, à un endroit où personne n'était encore jamais allé. Quelques-uns l'ont fait, peu nombreux dans l'histoire du jazz : Armstrong bien évidemment, Ellington d'une certaine façon, Parker cela va de soi, Miles Davis sans doute, Coltrane incontestablement. Y a-t-il un Coltrane des années quatre-vingt-dix ? peut-être, mais je ne le connais pas. »

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **King Oliver** 5

— II. — **Louis Armstrong** 14

— III. — **Sidney Béchet** 32

— IV. — **Duke Ellington** 43

— V. — **Lester Young** 60

— VI. — **Charlie Parker** 72

— VII. — **Thelonious Monk** 86

— VIII. — **Miles Davis** 97

— IX. — **John Coltrane** 114

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mai 1993 — N° 39 341

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2727 **La scientométrie**
M. Callon, J.-P. Courtial et H. Penan

2728 **La villégiature romaine**
J.-M André

2729 **Les institutions sportives**
C. Miège

2730 **Les textes du droit de l'espace**
P.-M. Martin

2731 **La sociolinguistique**
L.-J. Calvet

2732 **Pythagore et les pythagoriciens**
J.-F. Mattei

2733 **La défense internationale des droits de l'homme**
J.-L. Mathieu

2734 **La République**
N. Tenzer

2735 **L'accès à la justice**
A. Rials

2736 **La Comédie-Française**
P. Devaux

2737 **La liberté**
R. Quilliot

2738 **La systémique sociale**
J.-C. Lugan

2739 **Vocabulaire psychologique et psychiatrique**
M. Godfryd

2740 **Médecine fœtale et diagnostic anténatal**
R. Frydman, M. Vial et Y. Ville

2741 **Histoire de la décentralisation**
P. Bodineau et M. Verpeaux

2742 **La salsa et le latin jazz**
I. Leymarie

2743 **La presse économique et financière**
J. Henno

2744 **Textes constitutionnels sur le référendum**
S. Diémert

2745 **L'architecture islamique**
H. Stierlin

2746 **L'enseignement privé en France**
S. Monchambert

2747 **L'affacturage**
J.-P. Deschanel et L. Lemoine

2748 **Le nouvel ordre international**
C. Kaminsky et S. Kruk

2749 **Les vacances**
A. Rauch

2750 **L'après-guerre froide dans le monde**
C. Zorgbibe

2751 **La liberté d'expression**
J. Morange

2752 **Histoire de la Perestroïka**
P. Lorot

2753 **Le viol**
G. Lopez et G. Piffaut-Filizzola

2754 **La neuropsychologie cognitive**
X. Seron

2755 **La littérature chinoise moderne**
P. Bady

2756 **La culture d'entreprise**
M. Thévenet

2757 **Le KGB**
N. Marie-Schwartzenberg

2758 **L'unification monétaire en Europe**
R. Raymond

9 782130 457213